Die Musik und ihre Meister.

Von

Anton Rubinstein

Vierte Auflage.

Die

Musik und ihre Meister.

Die Musik und ihre Meister.

Eine Unterredung.

Von

Anton Rubinstein.

Vierte Auflage.

Leipzig,
Verlag von Bartholf Senff,
1892.

Seiner Hoheit

Herzog

Georg Alexander von Mecklenburg-Strelitz

ehrerbietigst

zugeeignet.

Eine Unterredung über Musik.

Frau von *** beehrt mich mit ihrem Besuch auf meiner Villa in Peterhof; nach den üblichen Begrüßungen äußert sie den Wunsch, meine Behausung in Augenschein zu nehmen, im Musikzimmer sieht sie an den Wänden die Büsten von J. S. Bach, Beethoven, Schubert, Chopin und Glinka, — ganz verwundert frägt sie:

— Warum blos diese und nicht auch Händel, Haydn, Mozart und Andere? —

— Dies sind diejenigen, die ich am meisten in meiner Kunst verehre. —

— Also verehren Sie Mozart nicht? —

— Himalaya und Chimborasso sind die höchsten Spitzen der Erde, damit ist nicht gesagt, daß der Montblanc ein kleiner Berg sei. —

— Aber allgemein hält man ja gerade Mozart für diese höchste Spitze, von der Sie sprechen, hat er ja doch in seinen Opern uns das Schönste gegeben, dessen die Musik fähig ist. —

— Mir ist die Oper überhaupt eine untergeordnete Gattung unserer Kunst. —

— Da sind Sie ja im vollkommenen Widerspruch mit den heutigen Kunstanschauungen, die ja die vocale Musik als die höchste Aeußerung der Musik hinstellen. —

— Das bin ich — 1) weil die menschliche Stimme der Melodie Grenzen stellt, was das Instrument nicht thut und was die menschlichen Seelenstimmungen, sei es Freude oder Trauer, auch nicht zulassen; — 2) weil Worte, seien es auch die schönstgedachten, nicht im Stande sind, das Ueberfließen der Gefühle auszudrücken, daher auch der sehr richtige Begriff „unaussprechlich"; — 3) weil ein Mensch in höchster Freudigkeit wohl eine Melodie vor sich hinsummen oder auch jodeln wird, aber dabei keine Worte untersetzen können und wollen wird — ebenso

bei höchster Traurigkeit er vielleicht eine Melodie vor sich hinsummen wird, aber jedenfalls auch ohne Worte; — 4) weil nie in einer Oper eine Tragik erklungen ist und erklingen kann, wie eine solche erklingt im zweiten Satze des Beethoven'schen Trio D dur, oder in seinen Adagios aus Op. 106 oder 110, oder in den Adagios seiner F dur-, E moll-, F moll- u. a. Streichquartette, oder im Präludium Es moll des Bach'schen Wohltemperirten Claviers, oder im Präludium E moll von Chopin — ebenso kein Requiem, auch das Mozart'sche nicht (Confutatis und Lacrimosa drin ausgenommen) einen so erschütternden Eindruck macht wie der zweite Satz aus der Symphonie „Eroica" von Beethoven (eine ganze Todtenmesse!) dasselbe Verhältniß im Ausdrucke der Freude und überhaupt in Seelenstimmungen, wie sie in den Instrumentalwerken der großen Meister erklingen. — Mir ist z. B. die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 und das Vorspiel zum zweiten Akt vom „Fidelio" der viel höhere Ausdruck dieses Dramas als die Oper selbst. —

— Es giebt ja aber Componisten, die ausschließlich

1*

Vocalmusik geschrieben haben, mißachten Sie sie deshalb? —

— Solche Componisten kommen mir vor wie Leute, die blos das Recht haben ihnen gestellte Fragen zu beantworten, nicht aber selbst zu fragen, oder sich zu äußern, sich auszusprechen. —

— Warum sehnt sich aber jeder Componist, und wie bekannt that es auch Beethoven, eine Oper zu schreiben? —

— Die schnellere und allgemeinere Anerkennung hat etwas Verführerisches — außerdem Götter, Könige, Priester, Helden, Bauern, überhaupt Menschen aller Zeiten, aller Länder, aller Arten nach seiner Melodie handeln zu sehen und singen zu hören, hat wohl auch Verführerisches an sich — das höchste bleibt aber doch das, sich über sie auszusprechen, und das kann nur im Instrumentalen gethan werden. —

— Das Publicum zieht doch die Oper der Symphonie vor.

— Weil es die Oper leichter versteht. — Ab-

gesehen vom Interesse, welches der Stoff des Stückes in ihm erweckt, erklären ihm die Worte die Musik. — Die Symphonie verlangt Musikverständniß, um sie ganz zu genießen, und dieses ist doch beim Publicum gewöhnlich nur im kleinsten Procentsatz vorhanden. — Die Instrumentalmusik ist die Seele der Musik — diese muß aber geahnt, gesucht, ergründet, gefunden werden. — Diese Mühe giebt sich das Publicum nicht beim Anhören eines Werkes! — Bei den Instrumentalwerken der großen Meister (Classiker) ist ihm alles Schöne drin schon von Kindheit an durch den Enthusiasmus der Eltern oder den Ausspruch seiner Lehrer gewiesen worden, daher es später Bewunderung a priori schon mit sich bringt; sollte es aber selbst erst das Schöne suchen müssen, so würde es auch bei Werken der Classiker heutzutage spärlich mit dem Beifall aussehen. —

— Ich sehe, daß Ihre ganze Vorliebe der Instrumentalmusik zugewendet ist. —

— Selbstverständlich nicht ausschließlich, aber jedenfalls in höherem Maße. —

— Mozart hat ja auch sehr viel Instrumentales und aller Arten geschrieben? —

— Und wunderbar Schönes — aber der Montblanc ist eben nicht so hoch als der Chimborasso. —

— Wie kommen aber Chopin und Glinka unter Ihre Propheten? —

— Ihnen dieses zu erklären, müßte ich befürchten, Sie zu ermüden oder wenig zu interessiren. —

— Ich bitte aber drum, nur mit der Bedingung mir zu gestatten, nicht zu Allem, was Sie sagen, zustimmen zu müssen. —

— Es ist mir, im Gegentheil, sehr erwünscht, Widerlegungen über meine Ansichten zu hören, nur erschrecken Sie nicht gar zu sehr über meine Paradoxe! —

— Ich bin ganz Ohr. —

— Es war mir seit jeher interessant nachzuforschen, ob und in welchem Maße die Musik nicht blos die Individualität und die Seelenstimmung des betreffenden Componisten wiedergiebt, sondern auch der Wiederhall oder der Nachklang der Zeit, der histo-

rischen Begebenheiten, des gesellschaftlichen Culturstandes u. s. w. sein kann — und ich bin zur Ueberzeugung gelangt, daß sie es bis in's kleinste Detail ist — daß sich sogar die Costüme und Moden der Zeit erkennen lassen, in welcher ein Componist schreibt, ganz abgesehen vom „Zopf", der ja im Allgemeinen als Charakteristik einer gewissen Epoche gilt — doch nur seitdem die Musik eine eigene Sprache geworden ist und nicht blos der Dolmetscher von ihr untergelegten Worten, d. h. seit dem Aufblühen der Instrumentalmusik. —

— Es heißt ja allgemein, daß die Musik überhaupt keine bestimmte Charakteristik zuläßt, daß eine und dieselbe Melodie heiter und traurig klingen kann, je nachdem der Charakter der Worte ist, die ihr untergelegt sind? —

— Mir ist Instrumentalmusik allein maßgebend und da finde ich, daß die Musik eine Sprache ist — freilich hieroglyphischer, klangbildlicher Art; man muß erst die Hieroglyphe entziffert haben, dann aber kann man Alles herauslesen, was der Componist

sagen wollte, und es bleibt einem nur noch das Hinzudeuten — dieses letztere ist die Aufgabe für den Vortragenden. — Z. B.: Bei der Beethoven'schen Sonate Op. 81 ist der erste Satz überschrieben „Les adieux“, der Charakter des Allegro nach der Introduction ist jedoch durchaus nicht dem gewöhnlichen Begriff der Trauer beim Scheiden entsprechend. — Was ist also aus diesen Hieroglyphen herauszulesen? Die Sorgen und Vorbereitungen zur Abreise, die unzähligen Male des sich Verabschiedens, die herzliche Theilnahme der Zurückbleibenden, die verschiedentlichen Vorstellungen des weiten Weges, die Wünsche des Wohlergehens, überhaupt all das Herzliche, was beim Verlassen geliebter Wesen sich äußert. — Der zweite Satz ist überschrieben „l'absence“; nun, wenn der Vortragende da den seelischen Ton der Trauer und der Sehnsucht wiederzugeben im Stande ist, so ist weiter keine Deutung nöthig. — Der dritte Satz ist überschrieben „le retour“, da hat der Vortragende ein ganzes Gedicht über die Freude des Wiedersehens dem Zuhörer herzusagen. — Das erste Thema von

unaussprechlicher Zärtlichkeit (man sieht beinahe den thränenfeuchten Blick der Glückseligkeit beim Wiedersehen darin), weiter, die Freude über das Wohlaussehen, dann das Interesse beim Erzählen der Erlebnisse, doch immer wieder: „Welches Glück dich wiederzusehen, nun verläßt du uns (mich) nicht mehr, wir (ich) lassen dich nicht fort" u. s. w. Vor dem Schluß noch ein Blick des Wohlgefallens, dann Umarmung und Endgültigkeit des Glücks. — Ist es möglich die Instrumentalmusik nicht eine Sprache zu nennen? Freilich, wenn der erste Satz blos im lebhaften, der zweite im langsamen und der dritte wieder im lebhaften Tempo vorgetragen wird, ohne daß der Vortragende etwas auszudrücken das Bedürfniß fühlt, dann ist Instrumentalmusik nichtssagend und blos die Vocalmusik ist eines Ausdruckes überhaupt fähig. — Ein anderes Beispiel: Die Ballade F dur Nr. 2 von Chopin. — Ist es möglich, daß der Vortragende nicht das Bedürfniß fühlt dem Zuhörer dabei zu vergegenwärtigen: eine Feldblume, drauf einen Windstoß, dann ein Kosen des Windes mit der Blume,

das sich Wehren der Blume, das stürmische Ringen des Windes, das Flehen der Blume, zum Schluß liegt die Blume gebrochen da — dasselbe kann auch paraphrasirt werden: die Feldblume ein Landmädchen, der Wind ein Ritter — und so beinahe in jedem instrumentalen Musikstück. —

— Sie sind also Anhänger der Programmmusik?

— Nicht ganz — ich bin für das zu errathende und hineinzudichtende, nicht für das gegebene Programm bei einem Musikstück. — Ich bin überzeugt, daß jeder Componist nicht blos Noten in irgend einer Tonart, in irgend einem Tempo und in irgend einem Rhythmus hinschreibt, sondern eine Seelenstimmung, also ein Programm in seine Composition hineinlegt; in der gerechten Hoffnung, daß der Ausübende und der Zuhörer dieses Programm herausfühlen werden; — manches Mal giebt er seiner Composition einen allgemeinen Namen, d. h. dem Vortragenden und dem Zuhörer einen Leitfaden, und mehr ist auch nicht nöthig, denn das umständliche Programm von Stimmungen ist in Worten nicht wiederzugeben. —

So verstehe ich Programmmusik, nicht aber im Sinne reflectirter Tonmalerei von bestimmten Dingen oder Begebenheiten; diese ist blos zulässig im Sinne des Naiven oder Komischen. —

— Aber die Symphonie „pastorale“ von Beethoven ist ja doch Tonmalerei? —

— Das Pastorale ist eine in der Musik feststehende Charakteristik des Ländlichen, Heiteren, Einfachen, Derben, ausgedrückt durch die Quinte im Baß als Pedal*). Außerdem sind Nachahmungen von Naturerscheinungen, wie Gewitter, Donner, Blitz u. s. w. eben diese oben erwähnten Naivetäten in der Musik, ebenso die Nachahmung des Kuckucks, das Zwitschern der Vögel — außer dieser Tonmalerei giebt die Symphonie von Beethoven nur die Stimmung der Natur und der Landleute wieder, also Programmmusik in seiner logischsten Aeußerung. —

— Das Romantisch-Phantastische: Elfen, Hexen, Feen, Nixen, Gnomen, Dämonen, gute und böse

*) Dies bezieht sich nicht auf die russische Pastorale, deren Charakter ein ganz anderer ist und meistens vocaler Art. —

Geister u. s. w. ist doch ohne Programm nicht denkbar? —

— Ganz mit Recht, da es vollkommen auf Naivetät sowohl des Componisten wie des Zuhörers basirt ist. —

— Aber jedes Musikstück, welches wir heutzutage in die Hand bekommen (mit Ausnahme solcher, deren Titel die Form des Musikstücks bezeichnen, wie Sonate u. s. w.) trägt doch eine Benennung, also eine Programmbezeichnung?

— Dessen sind meist die Verleger schuld — sie zwingen den Componisten seiner Composition einen Namen zu geben, um dem Publicum die Mühe zu ersparen etwas drin deuten zu müssen — auch sind manche Titel wie Nocturno, Romanze, Impromptu, Caprice, Barcarole u. s. w. stereotyp geworden und erleichtern dem Publicum das Verständniß und die Vortragsweise der Composition; sonst würden diese Compositionen riskiren vom Publicum selbst Namen zu erhalten, und wie komisch das ausfällt, ist genug eines Beispieles: „Die Mondschein-Sonate" — Mondschein erheischt in der Musik den Ausdruck des

Träumerischen, Schwärmerischen, Friedlichen, Melancholischen, überhaupt des sanft Scheinigen — nun ist aber der erste Satz der Sonate Cis moll tragisch von der ersten bis zur letzten Note (schon die Molltonart deutet darauf hin), also bewölkter Himmel, düstere Seelenstimmung — der letzte Satz gewitterhaft, leidenschaftlich, also vollkommener Gegensatz des friedlich Scheinigen — nur der kleine zweite Satz ließe allenfalls einen augenblicklichen Mondschein zu — und diese Sonate heißt allgemein die Mondschein-Sonate! —

— Sie finden also, daß nur der Componist selbst seinem Werke eine richtige Benennung geben kann?

— Das will ich nicht sagen — sogar mit Beethoven's Benennungen, die Symphonie pastorale und die Sonate Op. 81 ausgenommen, kann ich mich nicht einverstanden erkären — ich müßte denn annehmen, daß er nach dem Charakter *eines* Satzes oder des *Themas* in einem Satze, oder eines *episodischen* Satzes in einem Satze sich bewogen gefühlt hat, der ganzen Composition danach die Benennung zu geben. Z. B. *Sonate* pathétique — wohl so benannt

wegen der Introduction und deren episodischer Wiederholung im Verlaufe des ersten Satzes — denn das Thema des ersten Allegros trägt einen entschieden dramatisch belebten Charakter, und das zweite Thema drin mit seinen Mordenten ist wohl alles Andere eher als pathetisch — und nun gar der letzte Satz — was ist wohl darin Pathetisches? Der zweite Satz ließe allenfalls noch diese Benennung zu. — Ebenso verhält es sich, meiner Meinung nach, mit der Symphonie „Eroica" — der Begriff des Heroischen ist im musikalischen Ausdruck gleich dem Heldenhaften, Glanzvollen, Herausfordernden oder aber auch dem Tragischen — daß der erste Satz nicht tragisch sein soll, deutet schon die Durtonart an, auch der 3/4-Takt widerspricht dem Charakter des Tragisch-Heroischen, außerdem ist das legato des ersten Themas ein entschiedener Hinweis auf lyrischen Charakter, das zweite Thema hat einen ausgesprochen sehnsüchtigen Charakter, das dritte Thema einen wehmüthig-schwärmerischen — daß Kraftstellen im Satze vorkommen, beweist nichts, Kraftstellen können auch in einer Composition

melancholischen Charakters vorkommen, aber einen Satz, in dem alle Themen entschieden antiheroischen Charakters sind, kann ich nicht heroisch nennen. — Der dritte Satz in der Symphonie ist wohl wahrscheinlich ein lustiges Jagdstück — der vierte Satz ein Thema (könnte wohl heroischen Charakters sein, wenn es forte mit Blechinstrumenten aufträte) mit Variationen, von denen höchstens zwei einen heroischen Anstrich haben — also ist der Titel der Symphonie nur wegen des zweiten Satzes, der freilich vollkommen tragisch-heroischen Charakters ist, gegeben! Das beweist, daß man zu der Zeit Namen einer Composition geben konnte, in der blos ein Satz dem Namen entsprach, heutzutage ist es anders (vielleicht richtiger); ein Titel bedingt ein und dieselbe Charakteristik für das ganze Werk von Anfang bis Ende. —

— Sie sprechen nur von Instrumentalmusik, aber da fängt ja für Sie die Musik überhaupt erst bei Haydn an. —

— O, viel früher! Zwei Jahrhunderte hat sie

gebraucht, um zur Haydn'schen Reife in Form und Klangwirkung zu gelangen. — Ich nenne die Zeit bis zur zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts für die Musik als Kunst eine prähistorische Zeit — denn von der Musik der alten Hebräer, Griechen und Römer wissen wir gar nichts, oder allein nur den wissenschaftlichen Gang; diesen auch nur von der christlichen Aera bis auf die obengenannte Zeit; sogar vom Volkslied*) und den Tanzrhythmen, diesen zwei populärsten Aeußerungen der Musik, ist uns so viel wie nichts bekannt**), daher ich die obengenannte Zeit als Anfang der Musikkunst annehme***). Palestri-

---

*) Den Ambrosianischen und Gregorianischen Gesang ausgenommen, können wir nicht mit Bestimmtheit sagen, ob Volkslieder, durch Unterlage kirchlicher Texte, zu Kirchenliedern geworden sind, oder umgekehrt, ob Kirchenlieder, durch Unterlage weltlicher Texte, zu Volksliedern geworden sind.

**) Von den Troubadours, Minnesängern, ja sogar von den viel späteren Meistersingern wissen wir blos den literarischen Theil, aber wenig oder gar nichts vom musikalischen.

***) Die Niederländische Epoche rechne ich, auch für die Musikkunst, nur als eine wissenschaftliche Epoche. —

na's Kirchencompositionen sind die ersten Kunstwerke (ich nenne Kunstwerk dasjenige, in welchem das Wissenschaftliche aufhört allein maßgebend zu sein und sich eine Seelenstimmung zu erkennen giebt) nach dieser Richtung, Frescobaldi's Orgelcompositionen geben diesem Instrumente künstlerischen Charakter, Bull, Bird u. A. suchen auf dem Virginal oder Clavecin (für uns heute Clavier) Künstlerisches zu bieten. —

— Kann man diese Anfänge des Künstlerischen in der Musik mit den damaligen historischen Begebenheiten oder mit dem Culturstande in irgend eine Beziehung stellen?

— In der Kirchenmusik ist es die unmittelbare Wirkung der Drangsale der katholischen Kirche, der, durch die Anfechtungen des Protestantismus, sich bewogen fühlenden Päpste, strengere Zucht und höheren Maßstab im Mönchs- und Kirchenwesen, ernstere Richtung und idealere Anschauung in Religionsfragen durchzuführen. In der weltlichen Musik ist es die natürliche Wirkung des Glanzes der damaligen Höfe, insbesondere des Englischen Elisabeth'schen Hofes,

2

ihre Vorliebe für Musik und für das Virginal, welche die Componisten veranlaßte für dieses Instrument Amüsantes und nach damaligen Begriffen Interessantes zu schreiben.

— Finden Sie denn in deren Compositionen Seelenstimmung, so, daß Sie sie als künstlerische bezeichnen möchten?

— Gewiß nicht; aber die ersten Anläufe im Instrumentalen etwas ausdrücken zu wollen. —

— Also naive Aeußerung der Kunst?

— Ja wohl, erste Programmmusik im Sinn des naiven Nachahmens, des Amüsements für die Gesellschaft — das dauert so fort ein ganzes Jahrhundert, d. h. bis zur „Suite" (eine Reihenfolge von damals üblichen Tänzen), in Frankreich sogar noch länger, da sich dort die beiden größten Musiker gerade in dieser Gattung gefallen und darin wirklich auch sehr Bedeutendes leisten, Couperin und Rameau.

— Auch in Italien?

— Da blüht vorzugsweise die Kirchenmusik, sie wird aber allmählich durch eine neue Kunstäußerung,

die sich zu entfalten beginnt, in den Schatten gestellt, nämlich durch die Oper. — Im Instrumentalen können, außer zahlreichen Organisten, nur zwei Namen unser Interesse in Anspruch nehmen, Corelli für die Violine und D. Scarlatti für's Clavier*), (dieser nennt seine Compositionen Sonata d. h. Klingendes, Gespieltes, das hat aber nichts gemein mit der späteren Kunstform Sonate).

— So stehen wir im Instrumentalen, und dieses ist es ja allein, was Sie interessirt, wenn ich Sie recht verstehe, noch auf einem ganz kindlichen Standpunkt?

— Allerdings — obwohl ich Scarlatti, Couperin und Rameau nicht unterschätzt wissen möchte — Ersteren wegen seiner Frische, seines Humors und seiner Virtuosität; im Zweiten sehe ich eine hochbedeutende künstlerische Natur und einen Kämpfer mit der damalig unbedeutenden Zeit (besonders in seinem

---

*) Ich nenne Alles, was für's Virginal, Clavecin, Clavichord, Clavicembalo, Spinett geschrieben war, für's Clavier im heutigen Sinne, da wir es heute nur auf diesem Instrumente spielen können.

2*

Lande) für höhere Ideale in der Musik; der Dritte ist Bahnbrecher im Sinne der Oper (gründet die französische komische Oper) und schafft außerdem sehr Geistreiches für's Clavier. —

— Aber in England müßte ja gerade das Instrumentale, wenigstens für's Clavier, sich entwickelt haben, da ja die Anfänge dafür dort zu verzeichnen sind?

— Dort ist auch der vocale Theil der Musik im Vordergrunde, besonders in Madrigalen und andern chorischen Gesängen, aber es ist als hätte diese Nation mit Henry Purcell alles in der Musik ausgesprochen, was sie auszusprechen vermochte, denn nach ihm tritt vollkommenes Schweigen ein — und mit Ausnahme des Oratoriums und der Oper (beide Gattungen gepflegt und getragen durch Ausländer) ist es auch so geblieben, beinahe bis auf die Gegenwart, wo es sich zu regen beginnt. — Eines ist mir räthselhaft — was wohl Shakespeare zu seiner Zeit dort an Musik gehört haben mag, das ihn so für diese Kunst begeistern konnte? Ist er doch unter den Dichtern derjenige, der am oftesten und am schönsten über Musik

sich in seinen Werken äußert, sogar über's Clavierspiel in seinen Sonetten. —

— Und in Deutschland?

— Da gewinnt die Kirchenmusik mit Luther durch Einführung des Chorals einen neuen Charakter; wie in Italien erscheinen auch da bedeutende Organisten (Frohberger, Kuhnau, Buxtehude), im Allgemeinen ist jedoch da die Musik als Kunst im Vergleich mit Italien noch auf einem ziemlich unbedeutenden Standpunkte — aber auf ein Mal, im nämlichen Jahr und an blos ein paar Stunden von einander entfernten Orten, leuchten zwei Namen auf, mit denen sich die Musik in einer Pracht, einer Vollendung, einem Glanze äußert, die dem „Es werde Licht!" gleichkommt. — Diese zwei Namen sind: J. S. Bach und G. F. Händel! — Kirchenmusik, Orgel, Claviervirtuosität, Oper, sogar Orchestergeist, alles Musikalische der damaligen Zeit repräsentiren diese zwei Namen in einer Vollkommenheit, die unbegreiflich ist, die an Wunder grenzt. — Erst durch sie gewinnt die Musik ihren ebenbürtigen Rang

unter den Künsten — sie ist zwar die jüngste Schwester, aber durch sie erlangt sie das vollkommene Maturitätszeugniß.

— Und halten Sie die Beiden für gleich hohe Spitzen?

— Mir ist Bach ungleich höher, weil ernster, gemüthvoller, tiefer, erfinderischer, incommensurabler — aber die Ergänzung der Musikkunst in damaliger Zeit ist durch Vereinigung beider Namen bedingt — schon allein weil Händel so Bedeutendes in der Oper geleistet hat, eine Kunstgattung, die Bach gar nicht gepflegt hat. —

— Wie verhält sich der Stillstand der Musikkunst in Deutschland während des ganzen XVII. Jahrhunderts und das plötzliche Erscheinen dieser zwei Gestirne zu Ihrer Idee, daß die Musik der Ausdruck historischer Begebenheiten und des Culturstandes der Gesellschaft ist? Sie können doch nicht leugnen, daß sich gerade zu dieser Zeit Großes zugetragen hat. —

— Sie ist eben öfter der Nachhall als der Wiederhall — und so auch hier. — Es war der Kampf

zwischen Katholicismus und Protestantismus, während des Kampfes war die Musik blos zum Gebet im Gottesdienst; die protestantische Religion gewinnt Gleichberechtigung mit der katholischen, d. h. tritt siegreich aus dem Kampfe heraus und Bach und Händel erstehen, um ihr den Siegeshymnus zu singen! —

— War denn nicht ihre Ausdrucksweise eine grundverschiedene?

— Gewiß — das hängt auch mit der Verschiedenheit ihrer Lebensbedingungen zusammen. — Bach bewegte sich in einer kleinen Welt, lebte in verschiedenen damals unbedeutenden Städten (zuletzt in Leipzig) im Kreise seiner zahlreichen Familie, in seinem kleinen Beruf als Kantor an der Thomaskirche; sein Charakter war ein ernster, tief religiöser, patriarchalischer, seine Tracht eine schlichte, einfache, er war wenig geselliger Natur, er war der, bis zum Erblinden, unermüdliche Arbeiter. — Händel lebte meistens in der Weltstadt London, hatte Beziehungen mit dem Hofe und mit dem Publicum, war Operndirector, hat Hof-

und Festmusiken schreiben müssen, man weiß wenig von seiner Familie, wenig auch von seinem geselligen Leben, seine Tracht war die Allongeperücke und überhaupt der elegante Anzug der höheren englischen Kreise; Großartigkeit, Glanz, einige Aeußerlichkeit*) war der Charakter seines Schaffens; er schrieb Opern, weltliche und geistliche Oratorien, wenig Instrumentales (das Schönste in seinen Clavier-Suiten), also wenig Intimes, Seelisches, Inniges. —

— Ihnen ist Bach sympathischer, weil er mehr Instrumentales geschrieben hat. —

— Nicht gerade deshalb, hat er doch auch massenhaft Vocales geschrieben und zwar unsagbar Großes und Schönes, sondern wegen der früher erwähnten Eigenschaften — aber ich leugne es nicht, daß er

*) Beweis dafür die Möglichkeit der Verlegung einer Opernnummer in ein Oratorium, und umgekehrt einer Oratoriennummer in eine Oper, was er, wie bekannt, nicht selten that. — Auch die Schnelligkeit seiner Arbeit — den „Messias" schrieb er in drei Wochen und gleich drauf den „Samson" in eben so kurzer Zeit. —

mir am größten an seiner Orgel und an seinem Clavier erscheint. —

— Dabei denken Sie wohl an das „Wohltemperirte Clavier"?

— Sie kennen wahrscheinlich die Anekdote aus dem Leben Benvenuto Cellini's, der eine große Arbeit für den König von Frankreich zu gießen hatte und nicht genug Material dazu vorfand; er entschloß sich daher alle seine Modelle einzuschmelzen, um das Material zu vermehren, dabei fällt ihm das Modell zu einem kleinen Trinkbecher in die Hand — da hält er inne, das will er nicht vernichten, um das thut es ihm leid! — Das Wohltemperirte Clavier ist so ein Kleinod in der Musik. — Wenn unglücklicherweise alle Bach'schen Cantaten, Motetten, Messen, ja sogar die Passionsmusiken verloren gingen, dieses allein nicht, so brauchte man nicht zu verzweifeln, die Musik ist nicht untergegangen! — Fügen Sie nun noch hinzu die Chromatische Phantasie, die Variationen, Partiten, Inventionen, die Englischen Suiten, die Concerte, die Ciacona, die Clavier- und Violinsonaten, und gar seine

Orgelcompositionen! Kann man seine Größe ermessen? —

— Warum nennt ihn aber das Publicum den großen Gelehrten, personificirt ihn in der Fuge und spricht ihm den seelischen Ton ab?

— Aus vollkommenster Ignoranz! — Ihn in der Fuge zu personificiren ist ganz richtig, da diese Gattung in ihm ihren allergrößten Repräsentanten hat, aber in der instrumentalen Cantilene von Bach ist mehr Seelisches als in irgend einer Opernarie oder einem Kirchengesange. Liszt's Ausspruch, „daß es Musik giebt, die zu Einem kommt, und andere, die verlangt, daß man zu ihr gehe", ist gerade bei Bach, im letzteren Sinne, am treffendsten. Einige thun es und werden auch selig, das Publicum thut es nicht, daher die so grundfalsche Meinung über ihn. —

— Aber die Fuge ist ja doch eine trockene, scholastische Form?

— Bei allen Andern, nur nicht bei Bach. — Er hat in dieser Form alle nur erdenklichen Stimmungen auszudrücken gewußt — um nur beim Wohltempe-

rirten Clavier zu bleiben, da sind die Fugen religiösen, heroischen, melancholischen, großartigen, ernsten, humoristischen, pastoralen, dramatischen Charakters, nur in einer Beziehung sind sie sich alle gleich, in der Schönheit! Und dazu die Präludien, deren Reiz, Mannigfaltigkeit, Vollendung und Pracht geradezu berückend sind. — Daß derselbe Mensch, der die durch Großartigkeit erschütternden Orgelcompositionen geschrieben hat, Gavottes, Bourrées, Gigues so reizend lustiger Art, Sarabanden so schwermüthiger Art, kleine Clavierstücke so reizend einfacher Art schreiben konnte, ist geradezu unglaublich. — Dabei spreche ich immer nur von seinen instrumentalen Compositionen, nimmt man aber in Betracht dazu seine gigantischen Vocalcompositionen, so kommt man zu dem Schluß, daß bald eine Zeit kommen wird, wo man von ihm wie von Homer sagen wird: „Das hat nicht Einer, sondern Mehrere geschrieben."

— Und was bleibt dann an Größe bei Händel?

— Großartigkeit, Glanz, Masseneffekt und Effekt auf die Masse durch Einfachheit der Zeichnung, durch

Diatonik (prägnanter Gegensatz zu Bach's Chromatik), durch edle Realistik und überhaupt durch Genialität. — Aphoristisch möchte ich die Beiden bezeichnen: Bach ein Dom, Händel ein Königsschloß. — Von den Anwesenden im Dom das scheue, leise Sprechen beeinflußt durch die Gewaltigkeit des Baues und die Erhabenheit der dem Baue zu Grunde liegenden Idee*), von den Anwesenden im Königsschloß die laute Bewunderung und das Gefühl der Unterthänigkeit hervorgerufen durch die Pracht, den Glanz und die Großartigkeit. —

— Somit wäre also anzunehmen, daß es in der Musik, nach diesen zwei Heroen der Kunst, nichts mehr Großes und Schönes zu schaffen bleibt? —

— In mancher Beziehung wohl — so im Kirchenstyl, im Oratorium, für die Orgel**) — aber, neue Zeit

---

*) Das ist überhaupt die Stimmung der Zuhörer bei Aufführung eines Bach'schen Werkes.

**) Ueberhaupt sehe ich in ihnen den Culminationspunkt der ersten Epoche der Musikkunst, d. h. nach meiner Zählung von Palestrina angefangen.

verlangt neuen Ausdruck in der Musik und es erklingt nach diesen Zweien neue Lyrik, Romantik, Dramatik, Phantastik, zuletzt erklingt auch Nationalität, das Alles vertreten durch sehr große Geister — so macht die Musikkunst noch sehr große Fortschritte. — Eine neue Aera bricht herein — der Orchestergeist verdrängt den Orgelgeist, die Oper verdrängt das Oratorium und die Kirchencantate, die Sonate verdrängt die Suite, das Pianoforte verdrängt das Clavecin, Clavicembalo, Clavichord u. s. w. Aber obwohl die Oper bis auf die Hälfte unsres Jahrhunderts beinahe als Alleinbeherrscherin des Publicums auftritt, so ist doch nur in der sich immer mehr und mehr entwickelnden Instrumentalmusik der eigentliche Fortschritt für die Musikkunst zu ersehen — und zwar einzig und allein in Deutschland, da sich Italien und Frankreich beinahe ausschließlich der Vocalmusik zugewandt haben — — daher ich, der ich in der Instrumentalmusik allein das Ideal meiner Kunst erblicke, die Musik eine deutsche Kunst nenne. —

— Da kommen wir also auf Haydn und Mozart?

— Noch nicht — Einer ist vorher zu nennen, der, sonderbarer Weise, in neuester Zeit erst anfängt nach seinem Verdienste gewürdigt zu werden, den ich als Vater der zweiten (instrumentalen) Epoche der Musikkunst ansehe und der wohl Merkwürdiges geleistet hat im Bebauen des Feldes, auf dem die von Ihnen genannten Meister so viel Schönes bieten konnten, — das ist Philipp Emanuel Bach. — Es ist überhaupt irrthümlich in der Musik zu sagen, **der** hätte die Oper, **der** die Symphonie, **der** das Streichquartett, **der** die Sonate u. s. w. geschaffen. — Alles ist durch sehr Viele und erst nach und nach entstanden, immer aber kam dann Einer, der das Schönste in der Gattung geboten hat und somit der Namensträger dieser Gattung wurde. —

— Ph. Em. Bach ist doch keinesfalls der ebenbürtige Nachfolger seines Vaters in der Musik gewesen?

— Im Sinne der Genialität gewiß nicht, er war aber der Repräsentant einer neuen Zeit, neuer Anschauungen in der Kunst. — Schon allein durch seine

Abhandlung über Vortrag und Ausdrucksweise im Clavierspiel hat er Gesichtspunkte eröffnet, die der Compositionsweise für dieses sich immer mehr und mehr verbreitende Instrument neue Wege bahnen mußten; aber auch in seinen Compositionen finden sich die Anfänge aller späteren Aeußerungen — Haydn'sche Liebenswürdigkeit und Naivetät, Mozartsche Herzlichkeit und Innigkeit, sogar Beethoven'scher Humor und Dramatik — freilich nur angedeutet, aber nichtsdestoweniger im Keime schon vorhanden. — Und so bildet denn Ph. Em. Bach die Brücke zwischen J. S. Bach und Haydn — und zwar zieht somit die Musik von Norddeutschland nach Wien. —

— Ganz merkwürdig ist diese Uebersiedelung der Musik auf ein halbes Jahrhundert, um nachher wieder ganz nach Norddeutschland zurückzukehren. —

— Immer prägnanter wird die Instrumentalmusik der Ausdruck, Wieder- oder Nachklang der Zeit, der historischen Begebenheiten und des Culturstandes — Es ist kaum denkbar ein getreueres Bild des

letzten Viertheils des XVIII. Jahrhunderts bis beiläufig 1825 zu bekommen, als ein solches erklingt in den Werken von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert, besonders in Bezug auf Wien. — Natürlich darf alles das nicht als wörtlicher oder plastischer Ausdruck verstanden werden, sondern tonbildlich, relativ, wahlverwandt. — Liebenswürdiger, gemüthlicher, lustiger, naiver Ton; an der Menschheit Wohl und Wehe, an Weltgeist, Weltschmerz nicht im entferntesten denkend, seinem Mäcen (Fürst Esterhazy) beinahe jeden Sonntag eine neue Symphonie oder ein neues Streichquartett bringend, der gute alte Herr, die Taschen voller Bonbons (im musikalischen Sinne) für die Kinder (das Publicum), dabei immer bereit den Unartigen einen derben Verweis zu versetzen, der wohlgesinnte getreue Unterthan und Beamte, der seelensgute Herr Pfarrer, der gute auch strenge Herr Lehrer, der gemüthliche Bürger in gepuderter Perücke mit Zopf, im langen, breiten Frack, mit Jabots und Spitzenmanchettes, in Schuhen mit Schnallen — das Alles erklingt mir in der Musik von Haydn — ich höre

ihn sprechen, zwar nicht hochdeutsch, sondern den Wiener Dialekt, sein Publicum (Damen, die sich ihrer Toilette halber kaum bewegen können und zu seinen graziösen Melodien und naiven musikalischen Lustigkeiten mit dem Kopfe nickend schmunzeln und mit ihren Fächern applaudiren — Herren, die dabei eine Prise nehmend die Tabaksdose zuklappen mit den Worten: „Ja, über unsern alten Haydn geht halt doch nix!") sehe ich, wenn ich etwas von ihm spiele oder höre. — Vieles ist ihm zu verdanken hinsichtlich der Instrumentalmusik — das symphonische Orchester hat er bis zur beinahe Beethoven'schen Reife gebracht, hat das Streichquartett zu einer der edelsten und schönsten Gattung in der Musik gestempelt, hat der Claviercomposition und der Claviertechnik Eleganz und Grazie gegeben, hat die instrumentalen Formen erweitert und geordnet — ja, eine bedeutende Persönlichkeit ist er in der Kunst, aber dabei immer nur der liebenswürdige, lächelnde (manchmal sarkastisch), zufriedene, sorglose, alte Herr — sowohl in seiner „Schöpfung" wie in seinen „Jahreszeiten", in seinen

3

Symphonien wie in seinen Quartetten, in seinen Sonaten wie in den kleinen Clavierstücken — kurzum in seinem ganzen musikalischen Schaffen. —

— Und Mozart?

— So wie Haydn als der alte Haydn Typus ist, so kann Mozart als der junge Mozart Typus genannt werden. Obwohl der Zeit und den Verhältnissen nach auf demselben Culturstande wie Haydn stehend, doch in Allem jung, herzlich, innig; auch haben die Reisen aus seiner Kinderzeit auf sein musikalisches Denken und Fühlen Einfluß gehabt. — Die Oper wird zwar sein Hauptwerk, doch sein Ich giebt er ganz in seinen Instrumentalwerken — und da höre ich ihn auch, wie Haydn, den Wiener Dialekt sprechen. — Helios der Musik möchte ich ihn nennen! Alle Gattungen der Musik hat er mit seinem Lichte beschienen und Allem den Stempel des Göttlichen aufgedrückt. — Man weiß nicht, was mehr an ihm zu bewundern, seine Melodik oder seine Technik, seine krystallne Klarheit oder der Reichthum der Erfindung. — Neben der Symphonie G moll (dieses Unicum an

symphonischer Lyrik) der letzte Satz der „Jupiter-Symphonie" (dieses Unicum an symphonischer Technik), neben den Ouvertüren zur „Zauberflöte" und zu „Figaro's Hochzeit" (diese Unica an Heiterkeit, Frische und Göttlichkeit) das Requiem (dieses Unicum an Wohlklang in Trauer), neben den Clavierphantasien das Streichquintett G moll (bei diesem ist es nicht uninteressant zu constatiren, wie sehr der Melodienreichthum alles Andere in der Musik aufwiegt — man beansprucht gewöhnlich im Quartettstyl polyphone Behandlung der Stimmen, hier aber herrscht die Homophonie, durchwegs die allersimpelste Begleitung zu jedem auftretenden Thema — und man schwelgt im Genusse dieser himmlischen Melodik!) und gar neben all dem wunderbaren Instrumentalen die wunderbaren Opern! — Zwar hat Gluck vor ihm Großes in der Oper geleistet, ja, neue Bahnen eröffnet — aber im Vergleich mit Mozart ist er — steinern. — Außerdem hat dieser noch das Verdienst die Oper aus dem eisigen Pathos der Mythologie in's wirkliche Leben, in's rein Menschliche

3*

und aus dem Italienischen in's Deutsche (Nationale) übergeführt zu haben. — Das Allermerkwürdigste in seinen Opern ist die musikalische Charakteristik, die er jeder Figur darin gegeben hat, so, daß alle Persönlichkeiten darin unsterbliche Typen geworden sind. — Wohl haben ihm die glückliche Wahl der Stoffe und deren vorzügliche scenische Behandlung viel dabei geholfen. —

— Man hält ja allgemein den Text zur „Zauberflöte" für kindisch und lächerlich?

— Dieser Meinung bin ich durchaus gar nicht — und wäre es auch nur der Mannigfaltigkeit halber, die dem Musiker darin geboten ist. — Pathetisches, Phantastisches, Lyrisches, Komisches, Naives, Romantisches, Dramatisches, Tragisches, ja, es ist schwer zu sagen, welcher Ausdruck drin fehlen mag. — Dasselbe ist auch im „Don Juan" der Fall. — Natürlich gehörte das Genie Mozart's dazu, um alles Das musikalisch so wiederzugeben, wie er es gethan — aber solche Operntexte können auch weniger geniale Componisten zu interessantem Schaffen anregen. —

— Aber das, was er gemacht hat, konnte doch nur er allein machen!

— Ja, ein göttliches Schaffen — Alles mit Licht übergossen — bei Mozart möchte ich immer ausrufen: „Ewiger Sonnenschein in der Musik, dein Name ist Mozart!"

— Mir ist es unbegreiflich, wie Sie, bei so überschwenglicher Bewunderung, Andern als ihm das Höchste zuerkennen. —

— Die Menschheit lechzt nach einem Gewitter — sie fühlt, daß sie austrocknen kann bei dem ewigen Sonnenschein des Haydn-Mozartthums — sie verlangt sich ernst zu äußern, sie sehnt sich nach Handlung, sie wird dramatisch — es erdröhnt die französische Revolution — Beethoven erscheint! —

— Sie wollen doch nicht sagen, daß Beethoven der musikalische Wiederklang der französischen Revolution ist?

— Natürlich nicht der Guillotine — aber jedenfalls des großen Weltdramas — keinesfalls die in Musik gesetzte Geschichte, wohl aber die in Musik

wiederklingende Tragödie, die da heißt: Liberté, Egalité, Fraternité!

— Er ist ja aber die vollkommene Fortsetzung von Haydn und Mozart, wenigstens in den Werken seiner ersten Periode.

— Die Formen sind in seiner ersten Periode noch die damals herrschenden geblieben, aber der Gedankengang ist sogar in diesen Jugendwerken schon ein ganz anderer. — Der letzte Satz in seiner ersten Claviersonate F moll, besonders das zweite Thema darin, ist schon eine neue Welt in Stimmung, Ausdruck, Clavierklang, sogar in Claviertechnik. — So auch das Adagio in der zweiten Sonate A dur, das Adagio im ersten Streichquartett F dur u. s. w. Gleich die Behandlung der Instrumente in seinen ersten drei Trios ist eine vollkommen andere als die bis dahin üblich gewesene. Ueberhaupt kann man in den Werken seiner ersten Periode, wie gesagt, nur noch die Formeln der früheren Componisten erkennen; wie denn auch die Tracht noch einige Zeit dieselbe bleibt, aber aus diesen Werken hört man schon heraus, daß

bald eigenes Haar die gepuderte Perücke mit Zopf ersetzen wird, daß Stiefeln, anstatt der Schuhe mit Schnallen, den Gang des Mannes (auch in der Musik) verändern werden, daß der Rock, statt des breiten Frackes mit Stahlknöpfen, ihm eine andere Haltung geben wird — und schon in diesen Werken erklingt neben dem herzlichen (wie bei Haydn und Mozart) der seelische Ton (bei jenen nicht vorhanden) und sehr bald nachher neben dem Aesthetischen (wie bei ihnen) das Ethische (bei ihnen nicht vorhanden), und man wird gewahr, daß er bald das Menuet durch das Scherzo ersetzen und so seinen Werken einen virileren Charakter aufprägen wird, daß bei ihm die Instrumentalmusik Dramatisches bis zum Tragischen auszudrücken im Stande sein wird, daß der Humor sich bis zur Ironie steigern kann, daß die Musik im Allgemeinen eine ganz neue Ausdrucksweise gewonnen hat. — Unglaublich groß ist er in seinen Adagios — von der schönsten Lyrik an bis zum Metaphysischen, ja, bis zum Mystischen gelangt er in dieser Aeußerung — aber worin er geradezu

unbegreiflich ist, das ist in seinen Scherzos! (Einige davon möchte ich mit dem Narren in „König Lear" vergleichen.) — Lächeln, lachen, sich lustig machen, nicht selten Bitterkeit, Ironie, Aufbrausen, überhaupt eine Welt psychologischen Ausdrucks hört man darin — und zwar, als wie nicht von einem Menschen, sondern als wie von einem unsichtbaren Titanen — der sich ein Mal über die Menschheit freut, ein anderes Mal ärgert, sich über sie ein Mal lustig macht, ein anderes Mal weint — genug, ganz incommensurabel! —

— Nun, über Beethoven wird es wohl schwer sein in Widerspruch mit Ihnen zu gerathen, da ja über ihn Alle gleich bewundernd denken. —

— Und doch kann ich mich einiger Meinungsverschiedenheit auch über ihn nicht entäußern. — So z. B. finde ich, daß „Fidelio" die schönste bis heute existirende Oper ist, weil sie das wahre Musikdrama in jeder Beziehung ist, weil bei aller Wahrheit der musikalischen Charakteristik immer schönste Melodik erklingt, weil bei allem Interesse des Or-

chesters dieses immer die Personen auf der Bühne sprechen läßt und nicht für sie spricht, weil jeder Ton darin aus dem Tiefsten und Wahrsten der Seele kommt und beim Zuhörer zur Seele dringen muß u. s. w. — und allgemein heißt es ja, daß Beethoven kein Operncomponist sein konnte. — Ich halte seine „Missa solemnis" nicht für eine seiner größten Schöpfungen, und allgemein wird sie doch als solche anerkannt. —

— Darf man fragen, warum sie bei Ihnen keine Gnade findet?

— Weil, abgesehen vom rein Musikalischen darin, mit dem ich in Manchem nicht sympathisire, ich in der ganzen Composition einen Menschen höre, der mit Gott spricht, mit ihm rechtet, nicht aber zu ihm betet oder ihn anbetet, wie er es so schön in seinen „Geistlichen Liedern" gethan hat. — Ich theile auch nicht die Meinung, daß die Hinzuziehung des Vocalen im letzten Satze der neunten Symphonie ein Verlangen seinerseits nach Culminirung des musikalischen Ausdruckes in technischer Hinsicht für die Symphonie

im Allgemeinen gewesen ist — sondern daß er nach dem „Unaussprechlichen" der ersten drei Sätze etwas Ausgesprochenes haben wollte, daher der letzte Satz mit Hinzufügung des Vocalen (mit Worten). — Ich glaube auch nicht, daß dieser letzte Satz die Ode an die Freude sein soll, sondern die Ode an die Freiheit. — Man sagt, daß Schiller durch die Censur bewogen wurde, Freude anstatt Freiheit zu schreiben, und daß Beethoven das gewußt hat — ich glaube es ganz bestimmt — Freude wird nicht errungen, sie kommt und sie ist da, aber Freiheit muß errungen werden — daher das Thema pianissimo in den Bässen beginnt, viele Variationen durchzumachen hat, um endlich triumphirend im fortissimo zu erklingen — auch ist Freiheit ein gar ernst Ding, daher auch der so ernste Charakter des Themas. — „Seid umschlungen Millionen" ist auch nicht mit Freude vereinbar, da Freude mehr individuellen Charakters ist und nicht die ganze Menschheit umfassen kann — und so manches Andere. —

— Sie theilen auch nicht die Meinung, daß, wenn

Beethoven nicht taub geworden wäre, er Manches anders und Anderes gar nicht geschrieben hätte?

— Auch nicht im entferntesten. — Was man seine dritte Periode nennt, war die Periode seiner Taubheit — und was wäre die Musik ohne diese dritte Periode? — Die letzten Claviersonaten, die letzten Streichquartette, die neunte Symphonie u. A. m. sind blos durch seine Taubheit möglich gewesen. — Diese absolute Concentration, diese Versetzung in andere Welten, diese tönende Seele, dieses nie früher gehörte Klagen, dieser gefesselte Prometheus, diese Tragik, in keiner Oper auch nur annähernd vorhanden, alles Das konnte nur durch seine Taubheit sich äußern. — Wohl hat er Schönes, ja, Unerreichtes auch vor seiner Taubheit geschaffen, so z. B. was ist die Höllenscene aus Gluck's „Orpheus" im Vergleich mit dem zweiten Satz aus seinem G dur-Clavierconcert? was irgend eine Tragödie (Hamlet und König Lear ausgenommen) verglichen mit dem zweiten Satz aus seinem Trio D dur? Was ein ganzes Drama im Vergleich mit der „Coriolan-Ouverture"? Aber doch das Allerhöchste, das

Wunderbarste, das Unbegreiflichste erst in der Taubheit. — Wie der Seher blind gedacht werden kann, d. h. blind für alles ihn Umgebende und sehend mit dem Gesicht der Seele, so kann der Hörer taub gedacht werden, d. h. taub für alles ihn Umgebende und hörend mit dem Gehör der Seele. — O Taubheit Beethoven's, welches unsagliche Unglück für ihn selber und welches unsagliche Glück für die Kunst und für die Menschheit!

— Sie haben gut gethan mich vor Ihren Paradoxen zu warnen.

— Und wenn auch nur der Theil Wahrheit, der jedem Paradox innewohnt, in meiner Anschauung zu finden ist, so bin ich glücklich so zu fühlen.

— Somit wäre denn mit Beethoven das Alpha und Omega in der Musik ausgesprochen?

— Nicht ganz. — Er hat uns in seinem Fluge zu den Sternen mit hinaufgenommen, von unten aber ertönt ein Gesang: „Kommt doch herunter, auf der Erde ist es ja auch so schön!" Diesen Gesang singt uns Schubert.

— Da widersprechen Sie sich ja, der war doch Vocalcomponist par excellence!

— Aber nicht im prätentiösen Sinne der Oper (worin er nur wenig geleistet hat), sondern im Sinne des Liedes, der einzig und allein berechtigten Vocalmusik nächst der Kirchenmusik — und außerdem hat er ja so viel und so Wunderbares im Instrumentalen geschaffen! Ich sehe in Beethoven den Culminationspunkt der zweiten Epoche der Musikkunst und in Schubert den Vater ihrer dritten Epoche. Ja, eine merkwürdige Erscheinung in der Musik ist dieser Schubert! — Während man bei allen Andern (auch bei den Größten) ein Vorarbeiten constatiren kann, erscheint er ein aus sich selbst hervorgegangener (oder wenn Vorarbeiter vorhanden gewesen, sind sie uns gänzlich unbekannt geblieben) und zwar ebenso im Vocalen wie im Instrumentalen. — Er schafft eine neue Lyrik, das Lyrisch-Romantische in der Musik, vor ihm war das Lied entweder das naive Coupletlied oder die durchcomponirte Ballade, steif, trocken, mit Recitativen, mit seichter Cantilene, scholastischer Form,

nichtssagender Begleitung u. s. w. Er schafft das Stimmungslied, welches vom Herzen kommt und zum Herzen dringt, — das musikalische Gedicht auf das Poetische, die Melodie, welche die Worte erklärt, er schafft eine Kunstgattung, in der nach ihm wohl vieles sehr Schöne geleistet wurde, aber doch nicht an ihn Heranreichendes. — Was kann sich mit der „Winterreise", dem „Schwanengesang", den „Müllerliedern" und so vielem Andern messen? Außerdem aber schafft er auch das kleine Clavierstück — und da ist er mir am unerklärlichsten! — Zu gleicher Zeit und am selben Ort mit Beethoven lebend, und so gar nicht von ihm beeinflußt in seinem musikalischen Schaffen, weder in der Symphonie, noch in der Kammermusik, noch auch in der Claviermusik. — Man vergleiche blos Beethoven's „Bagatellen" mit Schubert's „Moments musicals" oder mit seinen „Impromptus". — Ja, so einzig er im Lied ist, so einzig ist er in diesen kleinen Clavierstücken, in seiner „Rhapsodie Hongroise" für vier Hände, in seinen „Märschen", seinen „Walzern", kurzum in seinem ganzen Schaffen. — Nur in einer

Gattung erreicht er nicht die höchsten Höhen, das ist in der Sonate — aber 1) hat Beethoven in dieser Form wirklich das letzte Wort gesagt und 2) war dem ausgesprochen lyrisch-romantischen Charakter seines Schaffens diese epische Form naturwidrig.

— Man wirft ihm ja überhaupt Formlosigkeit vor.

— Seine Eigenart, ganze Lieder (ohne Worte) in seine größeren Compositionen hineinzulegen (himmlische Themen mit irdischen Zwischensätzen und Durchführungen), hat denselben Längen aufgezwungen (besonders in seinen Claviersonaten, zwei oder drei davon ausgenommen, fühlbar). Schumann hat sie so richtig „himmlische Längen" benannt. —

— Sollte er wirklich Beethoven so ganz fremd gestanden haben?

— Sie haben sich gekannt, aber nicht gegenseitig gewürdigt; Letzteres ist blos von Schubert's Seite bekannt. Beethoven war entweder ganz in sich verschlossen (gegen Musiker oft schroff und abweisend, außerdem durch seine Taubheit schwer zugänglich) oder bewegte sich in den höchsten Kreisen der Gesellschaft (Erzherzog

Rudolf war sein Schüler, Freund und Gönner). Schubert war das echte Wiener Bürgerkind, — Volksgarten, Straße, Caféhaus, Zigeuner seine Welt — der Wiener Dialekt (wie bei Haydn und Mozart) seine Sprache. — Seine Lieder wurden selten öffentlich gesungen, meist blos in Freundeskreisen, so auch seine Instrumentalmusik, hat er doch seine Symphonie C dur selbst nicht gehört! So haben diese zwei Genies zu gleicher Zeit, an demselben Orte gelebt und sind sich beinahe fremd gewesen. — Trauriger Beweis, wie wenig damals noch die Musik (die Oper ausgenommen) Gemeingut des Publicums, sondern blos Zeitvertreib gewisser Kreise war! —

— Er ist jung gestorben?

— Und erst geraume Zeit nach seinem Tode, sogar in seinen Liedern, zur Anerkennung gelangt. — Uebrigens ist Bach erst seit den Jahren 1830 aus der Vergessenheit gezogen worden und Beethoven's dritte Periode ist noch bis in die größere Hälfte unseres Jahrhunderts als krankhafte, ja, verrückte Periode, sogar von Musikern, bezeichnet worden.

— Unerklärlich ist mir an Schubert sein massenhaftes Schaffen bei so kurzer Lebensdauer. —

— Er hat eben „gesungen, wie der Vogel singt", immer und unaufhörlich, aus voller Brust, aus voller Kehle, hat sich gegeben wie er ist, hat wenig gefeilt an seinen Werken. —

— Das werden Sie ihm doch nicht als ein Verdienst bezeichnen wollen?

— Gott hat das Weib geschaffen, gewiß das Schönste in der Schöpfung, aber voller Fehler — er hat nicht gefeilt an ihr, in der Ueberzeugung, daß sie alles Fehlerhafte an sich durch ihren Reiz aufwiegen wird — so Schubert mit seinen Compositionen — seine Melodik wiegt alle Mängel auf, wenn deren wirklich vorhanden sind. — Eine der sympathischsten Seiten an ihm ist seine Natürlichkeit — wie neben dem Höchsten und Schönsten er harmlos den „kreuzfidelen Lerchenfelder Wiener" entpuppt (im Streichquintett C dur der letzte Satz, in der Claviersonate D dur der letzte Satz, in der Phantasie G dur der letzte Satz u. s. w.) und dabei die Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit seines

4

Schaffens. — Neben den Liedern „Die Krähe", „Der Doppelgänger", „Du bist die Ruh", „Der Atlas", „Aufenthalt", „Der Erlkönig" seine Walzer — neben den Streichquartetten A moll, D moll seine Ungarische Rhapsodie — neben seinen „Moments musicals" die Symphonie C dur — nein, noch ein Mal und noch tausend Mal, Bach, Beethoven und Schubert sind die höchsten Spitzen der Musik! —

— Noch haben Sie mir nicht erklärt, wie Chopin und Glinka das Recht haben sich in dieser Gesellschaft zu befinden. —

— Wien hat ausgesungen. — Die Musik sucht ihre frühere Stätte, Norddeutschland, auf. —

— Sie wollen sagen die deutsche Musik, da ja Méhul, Grétry, Cherubini, Spontini, Rossini u. A. nicht in Deutschland gelebt haben.

— Das waren ausschließlich Vocalcomponisten, daher für mich nicht die Träger der Musikkunst. —

— Wer also bildet nach Ihrer Meinung die Fortsetzung der Kette?

— Weber. —

— Wenn der seine Opern nicht geschrieben hätte, würden Sie ihn auch als Träger der Musikkunst ansehen?

— Nicht in der vollen Bedeutung des Wortes, umgehen könnte ich ihn jedoch nicht — da seine Claviercompositionen, das viele Neue in seiner Orchesterbehandlung und insbesondere seine Ouvertüren ihn jedenfalls zu einem Solchen stempeln. — Doch haben Sie ganz Recht, wenn Sie seine Opern als seine größte Leistung ansehen. — Merkwürdig, wie sehr er in allen Gattungen seines Schaffens Typus geworden ist. — Alles ist ihm nachgeahmt worden — der Volkston (Freischütz), das Romantisch-Phantastische (Oberon), das Lyrisch-Romantische (Euryanthe), seine Arien, seine Jagdchöre, seine Ouvertüren, auch seine Claviercompositionen (Concertstück u. s. w.). Seine Claviersonaten anlangend sind sie, obwohl an Höhe der Erfindung, an Tiefe der Empfindung, an Ernst der Stimmung, an künstlerischem Gehalt an die Beethoven'schen Sonaten lange nicht heranreichend, doch in ihrer Art höchst bedeutende Musikstücke. — Er ist zwar im Clavier Virtuosencomponist —

4*

— Was meinen Sie damit?

— Compositionen, in welchen die „Passage" als Persönlichkeit auftritt, — wo Glanz und Effekt selbst auf Kosten des musikalischen Inhaltes in den Vordergrund treten, — aber wenn man bedenkt, bis zu welcher Seichtigkeit es nach ihm in dieser Gattung gekommen ist, kann man ihm gegenüber nur Achtung haben.

— Halten Sie denn so wenig von der Oper überhaupt, daß Sie es gar nicht der Mühe werth erachten ihren Gang neben dem der Instrumentalmusik zu erwähnen?

— Wollte ich Ihnen nur meine Sympathien im Gange unserer Kunst veranschaulichen, dann müßte ich gleich jetzt auf Mendelssohn übergehen. — Sie verlangen aber über Alles meine Meinung, da müssen wir vorher zwei Felder durchgehen, die ungeheuer bebaut wurden und viel mehr als alles bisher Erwähnte das Publicum genährt und erfreut haben, diese sind: im Vocalen die Oper und im Instrumentalen die Virtuosität. —

— Was die Oper betrifft, fangen Sie wahrscheinlich mit Italien an?

— Beide Gattungen haben dort ihren Anfang. — Die Oper (buffa und seria) hat sich dort sehr rasch zu sehr hoher Blüthe entfaltet, zwar so, daß sie, mit Ausnahme Frankreichs, wo sie mit Lulli gleich in französischer Sprache auftritt, bis zur Hälfte unseres Jahrhunderts in italienischer Sprache in der ganzen Welt sich einbürgert. — Der Grund liegt wohl darin, daß das italienische Klima und die Sprache die besten Sänger und Sängerinnen hervorbringen halfen. — Diesem Umstande verdankt aber auch Italien die immer unbedeutender werdende Art des Schaffens seiner Componisten. — Sie mußten für die Sänger schreiben, schöne Cantilenen, große Coloratur-Arien, gleichviel ob der Stoff des Dramas es zuließ oder nicht, nur um dem Sänger Gelegenheit zu bieten, seine Gesangskunst zu zeigen — mußten daher dem Orchester nur eine nichtssagende, begleitende Rolle zuertheilen. — Daher bis heute noch die italienische Oper, für den ernsten Musiker, synonym mit Unbedeutendheit und mit

Unkünstlerischem ist. — Ganz mit Recht vom ästhetischen Standpunkte aus, aber nicht so ganz mit Recht vom rein musikalischen, denn eine schöne Cantilene ist ja doch auch etwas werth und deren findet man viele in italienischen Opern. — Die Blüthezeit der italienischen Oper ist die Periode vor Mozart, die Zahl der Componisten ist Legion und diese zählt dort als Classiker für diese Gattung. — Von der mit- und nachmozart'schen Periode sind die Bedeutendsten: Salieri, Cimarosa, Paesiello, Paër und später Rossini. — Dessen „Barbier von Sevilla" ist ein Juwel an Frische, Melodik, Humor, Charakteristik, ein wahres Meisterwerk, — sein „Comte Ory" ebenfalls, sein „Wilhelm Tell" höchst bedeutend an Kolorit, Dramatik und sogar an Orchesterbehandlung, schon auch in der Ouvertüre, die ein Kunstwerk sein könnte, wenn anstatt dem letzten Allegro darin er etwas Anderes gebracht hätte! — Auch in seinen anderen Opern findet man neben Banalem und Unkünstlerischem sehr Hervorragendes. — Nicht uninteressant ist das Factum, daß er sowohl wie die italie-

nischen Componisten vor und nach ihm, in den Opern, die sie für Paris in französischer Sprache geschrieben haben, sie das Orchester interessanter behandelt, und die Composition der Oper edler gehalten haben als in den Opern, die sie in italienischer Sprache für Italien schrieben. — Rossini hat das Publicum von ganz Europa lange Zeit vollkommen beherrscht — bis zum Auftreten von Bellini und bald darauf von Donizetti, die ihn, der Erste durch seine süße Melodik, der Zweite durch sein Temperament und einige moderne Dramatik bis auf zwei bis drei Opern vom Repertoire verdrängt haben. — Das Publicum und die Künstler haben für diese beiden Componisten geschwärmt und nur die französische große Oper (Meyerbeer) konnte mit ihnen rivalisiren — und wenn man, wie ich, deren Opern singen gehört hat von Rubini, Tamburini, Lablache, von der Sontag, Grisi, Persiani, Tadolini, Jenny Lind u. s. w., mußte man für sie schwärmen, was ich denn auch in meiner Jugend weidlich gethan habe. —

— Und im Instrumentalen hat Italien nichts geleistet?

— Von Corelli und D. Scarlatti haben wir schon gesprochen, für's Clavier ist nach diesem Letzteren nichts Beachtenswerthes geschaffen worden. Große Bedeutung erhält in virtuoser und pädagogischer Hinsicht Clementi, doch von dem später. — Sonst ist nur noch Boccherini zu nennen, der viele Kammermusik für Streichinstrumente geschrieben hat, die aber an Haydn durchaus nicht hinanreicht. — Bedeutendes ist blos für und auf der Violine geleistet worden, nach Corelli haben Nardini, Tartini, Viotti und besonders Paganini dieses Instrument zum musikalisch wichtigsten, nach dem Clavier, gemacht. —

— Nun kommt wohl die Reihe an Frankreich, da ja blos in Italien, Frankreich und Deutschland die Musikkunst einen nennenswerthen Gang hat, in den andern Ländern ist er wenig oder gar nicht beachtenswerth. —

— Bis 1830 wohl, aber von da an entzünden sich Lichter verschiedener Größe an allen Ecken und

Enden Europas, die Musik wird immer mehr Allgemeingut, und beinahe jedes Land bekommt mehr oder weniger namhafte Repräsentanten dieser Kunst. —

— Aber Schule ist sie doch blos in diesen drei Ländern. —

— Von Rameau bis Berlioz mit wenig Ausnahmen, ist es einzig und allein die Oper, die in Frankreich gepflegt wird. — Die Franzosen pflegten vorzüglich das Genre der komischen Oper, d. h. Oper mit Dialog — meist Ausländer, die aber von den Franzosen als Repräsentanten der französischen Schule hingestellt werden (freilich nur dann, wenn sie in französischer Sprache geschrieben haben), pflegten die sogenannte große Oper, d. h. Oper mit Recitativen. — So nennen sie Lulli, Cherubini, Spontini, Rossini (Italiener), Gluck, Herold, Meyerbeer (Deutsche) „chefs de l'école française". — Auch die Engländer nennen Händel einen englischen Componisten, weil er seine Oratorien in englischer Sprache geschrieben hat — ich kann nicht sagen, daß mir diese Art Patriotismus mißfällt. —

— Es liegt jedenfalls mehr Stolz darin als im Verneinen eines in einem Lande Geborenen, Erzogenen und des Landes Religion Bekennenden, weil sein Name ein ausländischer ist. —

— Die „opéra comique" ist der eigentliche Typus französischer Musik — auch haben sie darin ganz Reizendes geschaffen — Grétry, Méhul, Monsigny, Dalayrac, Isouard, Berton, Boieldieu, Adam, Auber, Grisar, Massé, Bizet, Delibes u. v. A. verdienen nicht blos die Achtung ihrer Nation, sondern auch die Beachtung aller Nationen. — Viele unter ihnen haben auch ernste Opern geschrieben, so Méhul (dessen „Joseph in Aegypten" dem Allerbesten dieser Gattung überhaupt gleichsteht), Auber „Die Stumme von Portici" u. A., aber der Charakter ihres Schaffens im Allgemeinen ist doch immer die opéra comique. — Bemerkenswerth ist, daß die Behandlung des Orchesters bei ihnen eine viel interessantere ist als die der Italiener — lebhafte Rhythmik, Geistreiches, Pikantes, Raffinirtes, oft Distinguirtes bilden so sehr die Prägnanz

französischer Leistung in der Musik, daß sie auch sogar in ihrem heutigen symphonischen Schaffen die Hauptmerkmale sind. — Was sie heute gänzlich verloren haben, ist die so anmuthige, einfache, liebliche „Chanson“ — und das ist schade! — Sie sind „phraseurs“ in der Musik geworden (auch in der komischen Oper). Uebrigens stehen ihnen die anderen Nationen in dieser Hinsicht auch nicht nach, es scheint dies ein allgemeines Uebel unserer Zeit zu sein! — Seit dem zweiten Kaiserreich ist die opéra comique, dieses reizende, witzige, lustige, interessante Genre, durch die „Operette“ in den Schatten gestellt worden, worin das Reizende lüderlich, das Witzige läppisch, das Lustige gemein geworden ist — eine Art in Musik gesetztes Witzblatt à la „Journal pour rire“. Der, übrigens talentvolle, Erfinder dieses Genre war Offenbach — er hat viele Nachahmer gehabt (Hervé, Lecocq, Audran u. A.), denn so etwas macht Schule! — In neuester Zeit scheint diese Gattung in Frankreich an Boden zu verlieren und in Deutschland will sie sich sichtbar wieder zur komischen

Oper im früheren Sinne aufschwingen. — Die ernste (große) Oper war, wie schon gesagt, in Händen meistens ausländischer Componisten, die sich aber den Anforderungen des französischen Publicums fügen mußten — in französischer Sprache componirten und das Hauptaugenmerk auf die Declamation richteten — Letzteres gab auch den typischen Charakter der französischen ernsten (großen) Oper. — Schon Lulli hatte ihn, später hat Gluck, dem hereinbrechenden Italianismus entgegensteuernd, ein ganzes System in dieser Richtung aufgebaut — auch Cherubini und Spontini (dieser musikalische Wiederklang des Napoleonischen Militarismus) sind ihm gerecht geblieben. — Später verlangte das Publicum außerdem in der großen Oper ein interessantes, beinahe symphonisches Orchester, interessante Handlung im Stoff (besonders Situationsreichthum), unbedingte Hinzuziehung des Balletes und einen großen Rahmen (nicht weniger als fünf Akte mußte die große Oper haben). Am meisten ist allen diesen Anforderungen Meyerbeer nachgekommen und ist daher Typus der französischen

großen Oper geworden. — Dieser Componist ist in Frankreich überschätzt und in Deutschland, von der ernsten Kritik, unterschätzt worden. Wohl hat er manche Sünden auf seinem Künstlergewissen: krankhafte Eitelkeit, Sucht nach unmittelbarem Erfolg, Mangel an strenger Selbstkritik, Unterwürfigkeit dem schlechten Geschmacke des unmusikalischen Publicums, Schminke in musikalischer Charakteristik — aber er hat auch sehr große Eigenschaften: Theaterblut, höchst bedeutende Orchesterbehandlung, eine hochkünstlerische Massenbehandlung, gewaltige Dramatik, virtuose Technik u. s. w. Viele Musiker, die gegen ihn sprechen, wären wohl sehr froh, wenn sie es ihm nachmachen könnten. — Jedenfalls sind „Robert der Teufel", „Der Prophet", besonders aber „Die Hugenotten" höchst bedeutende Operncompositionen! Nächst ihm ist es Halévy, der zu den Hervorragendsten in Frankreich zählt und dessen „Jüdin" wohl ein sehr beachtenswerthes Werk ist. — Von da an sind es, mit Ausnahme Rossini's, Donizetti's und Verdi's, deren einige Opern da gegeben werden,

nur mehr Franzosen selbst, die die große (ernste) Oper cultiviren, so: Thomas, Gounod, Saint-Saëns, Massenet, Reyer u. A.

— Und die Instrumentalmusik?

— Fängt mit Berlioz an und entwickelt sich erst in der Jetztzeit. —

— So wenden wir uns mit der Opernfrage nach Deutschland?

— Die Anfänge der Oper in deutscher Sprache im Anfang des XVIII. Jahrhunderts in Hamburg haben nur historisches, ja beinahe ein archäologisches Interesse. Da auch ist es die komische Oper allein, die in der Landessprache figuriren durfte, die ernste Oper in ganz Deutschland war in italienischer Sprache vertreten. Die deutsche ernste Oper ist, mit wenig Ausnahmen (Kayser, Fuchs, Mathesson, Hiller), ein Kind nachmozart'scher Zeit und florirt geraume Zeit als Singspiel, Liederspiel, d. h. mit gesprochenem Dialog. Da berühren wir einen Gegenstand, der mir immer als ein wunder Punkt in unserer Kunst erscheint. — Wenn die Oper überhaupt eine mögliche

Kunstgattung sein soll, so ist es blos dann, wenn wir uns willkürlich in eine conventionelle Lüge (das Gesungene sprechen) versetzen wollen — wenn aber gesungen, dann gesprochen, dann wieder gesungen, dann wieder gesprochen wird, wie ist da eine Illusion denkbar? Schon im französischen Vaudeville, wo nach einem witzigen Dialog oder nach einer interessanten Handlung, das (beiläufig) „Bon jour Madame, comment vous portez-vous“ gesungen angestimmt wird, ist es mir unerträglich, aber gar in einem ernsten, dramatischen, lyrischen oder phantastischen Stücke (Oper!), da ist mir noch das Melodramatische in französischen Schauerstücken, wo bei einer Vergiftungsscene oder bei einem nächtlichen Einbruch u. s. w. die Violinen con sordini anfangen zu tremoliren, eher denkbar — und wenn ich bedenke, daß Mozart seine „Zauberflöte“, Beethoven seinen „Fidelio“, Weber seinen „Freischütz“ mit gesprochenem Dialog geschrieben haben, so macht mich das ganz unglücklich! —

— Stört Sie denn das Gemisch von Poesie und Prosa in Shakespeare'schen Stücken auch?

— Da sind es verschiedene Persönlichkeiten, die verschieden sprechen — die unbedeutenden Personen sprechen in Prosa, die bedeutenden in Poesie — aber in der Oper ist es dieselbe Person, die eben gesungen hat, die fängt an zu sprechen, oder die eben gesprochen hat, die fängt an zu singen. — O herrschender Geschmack, ein schrecklich Ding in der Kunst! —

— Ich wüßte nicht, daß in Italien Opern mit gesprochenem Dialog existiren.

— Die Italiener haben für die komische Oper das „Recitativo secco“ erfunden, eine sehr richtige Art musikalisch zu sprechen — in der ernsten Oper haben sie durchwegs gesungen.

— Also auch in dieser Hinsicht einen Vorrang vor anderen Nationen in der Musik?

— Aber vielleicht auch nur in dieser Hinsicht. —

— Gluck, Mozart und überhaupt die deutsche Oper hat sich ja durch italienischen Einfluß entwickelt?

— Der Einfluß bei Gluck und Mozart war nur ein äußerlicher; vor Allem durch die Sprache bedingt und durch die herrschenden Formen der Musikstücke;

aber weder auf die Melodik, noch auf den musikalischen Ausdruck, noch auch auf den Ideengang ist ein Einfluß sichtbar. — Gluck ist weder italienischer noch französischer Musiker, obwohl er in diesen beiden Sprachen seine Opern geschrieben hat, so auch Mozart kein italienischer Musiker, obwohl er die meisten seiner Opern in dieser Sprache schrieb. — Gluck hat Gluck'sche, Mozart Mozart'sche Musik geschrieben und der Deutsche hat sie Beide **sein** genannt, weil er in ihnen die deutschen Musiker herausgefühlt hat, obwohl sie in fremder Sprache geschrieben haben. —

— Sprechen Sie also für oder gegen nationales Schaffen in der Musik?

— Die Nationalität eines Componisten **des** Landes, in dem er geboren und erzogen wurde, wird, meiner Meinung nach, immer in seinem Schaffen durchblicken, er mag leben in einem andern Lande und schreiben in andern Sprachen, Beweis dafür Händel, Gluck, Mozart u. A., es giebt aber reflectirt nationales Schaffen (heutzutage sehr üblich), dieses, obwohl sehr interessant, kann, meinem Erachten nach,

5

keinen Anspruch auf Allerweltsmitfühlen haben, höchstens ethnographisches Interesse erwecken. — Eine Melodie, die einem Finnländer Thränen entlocken wird, wird einen Spanier ganz kalt lassen, ein Tanzrhythmus, der einen Ungarn zum Hüpfen veranlassen wird, wird einen Italiener nicht aus seiner Ruhe stören u. s. w. Es können zwar Tanzrhythmen einer Nation einer anderen Nation anerzogen werden, so, daß sie sich schließlich daran gewöhnt, ja sogar Vergnügen daran findet (wie z. B. der Walzer der Allerweltstanz geworden ist), aber ganz mitfühlen, zum selben Freudenausbruch gelangen werden zwei Nationen bei ihren Melodien oder Tanzrhythmen nie. — Die Componisten des reflectirten nationalen Schaffens müssen sich mit der Anerkennung (oft Vergötterung) in ihrem Lande begnügen — zu unterschätzen ist das ja nicht, es hat wohl auch seinen hohen Werth und große Befriedigung. —

— Sie haben es unterlassen, mir die Namen der deutschen Operncomponisten zu nennen. —

— Die Nomenclatur ist eine überaus zahlreiche

— in der komischen Oper von Dittersdorf, Schenk, Müller an bis auf Lortzing, Flotow, Götze u. v. A., in der lyrischen und dramatischen von Winter, Weigl, Kreutzer an bis auf Wagner, Goldmark, Kretschmar, Neßler u. v. A., in der Operette von Strauß, Suppé, Millöcker an bis auf die täglich Emporwachsenden. Die Wichtigsten sind Ihnen schon bekannt und die Anderen sind eher zahlvergrößernd als kunstbereichernd.

— Sie sprachen von einem Virtuosenfelde, das wir durchzugehen haben?

— Ja, das zweite, das Publicum vollkommen beherrschende Feld nächst der Oper — doch ehe wir uns zu dem wenden, müssen wir uns noch die nach-Beethoven'sche Zeit in der Instrumentalmusik recht vergegenwärtigen. —

— Ist diese bis auf Schumann auch wohl nennenswerth?

— Nur wenige Componisten in Deutschland haben sich ausschließlich der Vocalcomposition zugewandt, die Meisten haben beinahe alle Kunstgattungen gepflegt —

5*

so war Weber, außer Opern- und Lieder-, auch Clavier-componist — Spohr, das Haupt der deutschen Violinschule, war Componist aller Musikgattungen (in Allen distinguirt, aber auch in Allen manierirt bis zur Monotonie, daher wahrscheinlich nicht für lange lebensfähig — doch Werke wie seine Oper „Jessonda", seine Symphonien „Die Weihe der Töne" und Cmoll, einige Kammermusikstücke, besonders aber seine Violinconcerte sichern ihm jedenfalls einen ehrenhaften Platz in der Musikliteratur). Marschner, zwischen Weber und Wagner der bedeutendste deutsche Operncomponist, hat nebenbei auch viel Instrumentales, meist Kammermusik geschrieben, ebenso Lachner, Reissiger u. A. —

— Und Mendelssohn?

— Dessen Erscheinen die richtige Werthschätzung zu geben, muß man eine Spanne Zeit nicht unerwähnt lassen, die im Vocalen wohl manches Nennenswerthe gebracht hat, im Instrumentalen aber als die Zeit der „Kapellmeistermusik" gekennzeichnet ist. —

— Was bedeutet diese Bezeichnung?

— Sie bezieht sich auf Componisten, die nach allen

Regeln der Kunst, aber des schöpferischen Dranges, der schöpferischen Ader bar, nach gegebenen Schablonen geschrieben haben. —

— Und wer waren diese Beamten der Kunst?

— Alle zu besagter Zeit Existirenden. — Ich spreche von der Instrumentalmusik und da müssen eben die Namen Marschner, Lachner, Reissiger, Lindpaintner, Fesca, Kalliwoda u. v. A. genannt werden. —

— Sie haben ja eben Marschner als eine Größe genannt?

— Seine Opern „Vampyr", „Templer und Jüdin", besonders „Hans Heiling" räumen ihm einen Ehrenplatz unter den Componisten ein; aber in seinen Clavier-Trios und andern instrumentalen Compositionen, sogar in den Ouvertüren zu seinen Opern, gehört er der obigen Kategorie an. — Bei Lachner muß man nicht unerwähnt lassen, daß er in seinen alten Tagen, von der Modernität angeweht, in seinen Orchester-Suiten sich bemerkbar gemacht hat durch alte Meisterschaft in Technik mit verjüngter Potenz in Erfindung. —

Wenn Sie sich nun diese Zeit recht vergegenwärtigen, also: in der Oper Epigonenthum, im Oratorium und Kirchenstyl Trockenheit und Schulmeisterei, in der Symphonie und Kammerstyl Kapellmeistermusik, im Solo-Clavier das seichteste Opernphantasie- und Variationen-Geschreibsel, können Sie ermessen, wie wohlthuend die Erscheinung Mendelssohn's für die Musikkunst sein mußte? —

— Woher kommt es denn, daß er heutzutage sogar von Musikern geringgeschätzt wird?

— Ein Hauptgrund liegt wohl in der gar großen Achtung, die er bei Lebzeiten genoß und die eine Art Reaction später hervorrufen mußte; — auch ist es nicht zu leugnen, daß es ihm, im Vergleich mit den andern Größen der Kunst an Tiefe, an Ernst, an Größe gefehlt hat — aber das ist bei ihm durch so viele Eigenschaften ersetzt, daß man, meiner Ueberzeugung nach, gewiß wieder zu ihm mit Liebe und Verehrung zurückkehren und sich an ihm noch recht ergötzen wird. —

— Sein Hauptwerk war wohl Instrumentalmusik?

— Alle Kunstgattungen, mit Ausnahme der Oper,

haben in ihm einen der edelsten Vertreter gehabt — und sein Schaffen war Meisterwerk an Formvollendung, Technik und Wohlklang — und außerdem war er in Vielem Schöpfer. — Sein „Sommernachtstraum" ist eine musikalische Offenbarung! — Neu und genial in der Erfindung, im Orchesterklang, in Humor, in Lyrik, in Romantik und — Typus im Elfenhaften. — Seine „Lieder ohne Worte" ein wahrer Schatz an Lyrik und Clavierwohlklang, seine „Sechs Präludien und Fugen für's Clavier" ein Prachtwerk an modernem Wesen in dieser alten Form, besonders die Erste (Emoll), sein „Violinconcert" ist ein Unicum an Schönheit, Frische, dankbarer Technik und edler Virtuosität, seine Ouvertüre zur „Fingalshöhle" ist eine Perle in der Musikliteratur. — Diese Werke sind, meiner Meinung nach, seine genialsten, — doch auch seine Oratorien, Psalmen, Symphonien, Kammermusik, Lieder u. s. w. sind Werke, die ihn den Heroen der Kunst beigesellen. Im Allgemeinen möchte ich sein Schaffen als den Schwanengesang der Classicität bezeichnen. —

— Mich hat seine Musik nie erschüttert. —

— „Wer nie sein Brod mit Thränen aß,"

— „Wer nie die kummervollen Nächte" u. s. w. Mendelssohn wie auch Meyerbeer waren Kinder reicher Eltern, haben feinste Erziehung und feinste Bildung genossen, waren, im elterlichen Hause, umringt von geistig auserlesenster Gesellschaft, haben die Kunst nicht als Broderwerb, sondern als Geistesdrang getrieben, kannten als Lebensbitterniß höchstens unbefriedigten Ehrgeiz oder beleidigte Eitelkeit zu Anfang ihrer musikalischen Laufbahn, kannten weder Nahrungs= noch Stellungssorgen u. s. w. und das erklingt in ihrem Schaffen — keine Thränen, keine Seelenstürme, keine Bitterkeit, beinahe keine Klage. —

— Und doch steht Mendelssohn so hoch in Ihrer Meinung?

— Ja, weil er Schönes, Vollendetes in Hülle und Fülle geschaffen hat und weil er die Instrumentalmusik vom Untergange gerettet hat. —

— Und sein Zeitgenosse Schumann?

— Der neue Hauch (Romantismus), der in der

Literatur aller Länder von den Jahren 25 bis 50 unseres Jahrhunderts geweht hat, fand in Schumann seinen musikalischen Wiederklang, sogar der Kampf gegen das Formelle, Scholastische, Pseudoclassische hatte in ihm seinen musikalischen Vertreter — er kämpfte gegen die Philister (gegen Kapellmeistermusik, gegen Zopfkritik, gegen den schlechten Geschmack des Publicums u. s. w.) und das gab ihm den Stoff zu ungemein interessantem und musikalisch neuem Schaffen, insbesondere für's Clavier zu Anfang seiner künstlerischen Thätigkeit. — Er war jedenfalls inniger, wärmer, seelischer, romantischer, phantasiereicher, subjectiver als Mendelssohn. — Mir am sympathischsten ist er in seinen Claviercompositionen (Kreisleriana, Phantasiestücke, Etudes symphoniques, Carneval, Phantasie Cdur u. v. A. sind Perlen der Clavierliteratur überhaupt, und sein Clavierconcert Amoll ist in der Clavierliteratur eben so ein Unicum wie das Mendelssohn'sche Violinconcert in der Violinliteratur, so auch sein Clavierquintett Esdur ein Unicum an Schönheit, Frische, Glanz und Wohlklang im Kammermusik-

styl), dem zunächst im Liede, in dritter Reihe stelle ich seine Orchesterwerke und seine größeren Vocalcompositionen. — Neuer Claviersatz (nicht immer dankbar, aber immer interessant), neue Rhythmik, reichhaltige und neue Harmonik, neue Formen, dabei schönste Erfindung und wunderreizende Melodik, alles Dieses stempelt ihn zu dem Schönsten mit, was wir in der Musik besitzen. —

— Also absolut makellos?

— Das sage ich nicht. — Einige rhythmische Monotonie, harmonische Ueberladung, Vorliebe zur Liedform in seinen Claviersachen, die in ihnen den großen Gedankenflug, den großen Rahmen vermissen läßt, oft mangelhafte Instrumentation in seinen Orchester- und Kammermusik-Werken (das Verdoppeln der Stimmen), manchmal blos contrapunktische Behandlung der Singstimme in seinen größeren Vocalcompositionen sind vielleicht leichte Schattenseiten seines Schaffens, aber alles Das verschwindet vor der wundervollen Schönheit der Gedanken.

— Wie verhält sich das Schumann'sche Lied zum Schubert'schen?

— Schwer ist es da einen Vergleich anzustellen. Mir ist das Schubert'sche Lied sympathischer, weil urwüchsiger, herzlicher, einfacher — dagegen ist das Schumann'sche oft feiner, poetischer — jedenfalls ist die Liederliteratur von Schubert, Schumann, Mendelssohn (auch in nachheriger Zeit ist manches Schöne in dieser Gattung geschaffen worden) ein goldener Reif in der Krone deutscher Lyrik.

— Wer käme nun an die Reihe?

— Der, dessen Zugesellung zu meinen Auserwählten Sie so sehr erstaunt hat. —

— Chopin? Da bin ich neugierig. —

— Sie werden wohl bemerkt haben, daß alle größten bisher Genannten ihr Intimstes, ja, ich möchte beinahe sagen ihr Schönstes dem Clavier anvertraut haben, — aber der Clavier-Barde, der Clavier-Rhapsode, der Clavier-Geist, die Clavier-Seele ist Chopin. — Ob dieses Instrument ihm, oder er diesem Instrument eingehaucht hat, wie er dafür schrieb, weiß ich nicht, aber nur ein gänzliches In-einander-Aufgehen konnte solche Compositionen in's Leben rufen.

Tragik, Romantik, Lyrik, Heroik, Dramatik, Phantastik, Seelisches, Herzliches, Träumerisches, Glänzendes, Großartiges, Einfaches, überhaupt alle möglichen Ausdrücke finden sich in seinen Compositionen für dieses Instrument und alles Das erklingt bei ihm auf diesem Instrumente in schönster Aeußerung. —

— Sie werden ja überschwenglich! —

— Wollen Sie die Namen der Compositionen, die es rechtfertigen? — Seine Präludien (für mich die Perle seiner Werke), die größte Hälfte seiner Etüden, seiner Nocturnes; seine Polonaises Es moll, Cis moll, Fis moll, As dur, besonders die A dur und C moll, die mir immer vorkommen wie das Bild (die A dur) von Polens Größe und (die C moll) von Polens Untergang, seine vier Balladen, seine Scherzos H moll und B moll, seine Sonaten B moll und H moll, davon die erste ein ganzes Drama ist, mit dem letzten Satz (nach dem so typischen Trauermarsch), den ich nennen möchte: „Nächtliches Windessausen über die Gräber auf dem Friedhofe" — und zu alle Dem „last not least" seine Mazurkas! — Seine Polonaises und

Mazurkas ausgenommen hat er nicht reflectirt polnische Musik geschrieben, aber in allen seinen Compositionen hört man ihn über Polens einstige Größe erzählen, jauchzen, über Polens späteren Untergang singen, trauern, weinen, und alles Das in schönster musikalischer Weise. — Vom rein musikalischen Standpunkt aus, wie schön in der Erfindung, wie vollkommen in Technik und Form, wie interessant und neu in der Harmonik, und oft wie groß! -- Dabei darf nicht unerwähnt bleiben, daß er auch (einer der sehr Wenigen) aus sich selbst hervorgegangen ist, mit Ausnahme einiger Erstlingswerke, wo Hummel'scher Einfluß in der Passagen-Vorliebe durchblickt, und das Hochinteressante an ihm, daß er der Einzige unter den Componisten ist, der, seine Specialität erkennend, nur in dieser Specialität (das Clavier) schafft und sich in anderen Compositionsgattungen (einige wenige Lieder ausgenommen) gar nicht einmal versucht. — Er war eben die Clavier-Seele! —

— Auch mir ist er sehr sympathisch, aber ich hätte doch nicht gedacht, daß er zu solcher Verhimmelung Stoff bietet.

— Außerdem ist er mir als wie der Aushauch der dritten Epoche unserer Kunst.

— Ich möchte Sie bitten mir Ihre Theilung in Epochen näher zu erklären, sie ist mir nicht ganz verständlich.

— Ich halte Ihnen nicht eine Vorlesung über Geschichte der Musik, wir sind blos im Gespräch über den Gang der Musikkunst im Allgemeinen und über deren bedeutendste Vertreter. — Wie Sie schon wissen, zähle ich Paläſtrina als den Anfang der Musik als Kunst und rechne von ihm an die erste Epoche unserer Kunst, die ich die Orgel- und Vocal-Epoche nenne — und als die größten Vertreter dieser Epoche und deren Culminationspunkt sehe ich Bach und Händel an. Die zweite Epoche, die ich die Instrumental-Epoche nenne, d. h. die Epoche der Entwickelung des Claviers und des Orchesters, zähle ich von Ph. Em. Bach an, mit Haydn und Mozart bis inclusive Beethoven, diesen als deren größten Vertreter und Culminationspunkt dieser Epoche ansehend. — Die dritte Epoche, die lyrisch-romantische, zähle ich von Schubert an, mit

Weber, Mendelssohn, Schumann und Chopin, den ich als deren letzten Vertreter ansehe. — Alles Anderseitige in dieser Frage können Sie aus der Geschichte der Musik erfahren. —

— Ich werde suchen mich in Ihre Anschauungsweise hinein zu denken. —

— Nun kommt der zweite Name, der Sie so sehr erstaunt hat — das ist Glinka. — Wir haben vorhin von nationalem Streben in der Musik gesprochen, meine Ansicht darüber kennen Sie nun, aber Glinka ist in diesem Bestreben so bedeutend, daß er über Alle, die gleiches Beginnen hatten, hoch hervorragt. — Schiller sagt: „Nimmer kommen die Götter allein" und das ist in unserer Kunst auch zu vermerken; für jede Kunstäußerung erstehen immer ganze Gruppen, so auch im Bestreben nationalen Schaffens in der Musik. — In verschiedenen Ländern sehen wir die Versuche: Erkel in Ungarn, Smetana in Böhmen, die größere Zahl der Componisten in Schweden und Norwegen, früher Balfe und jetzt die meisten in England u. s. w., bei Allen hören wir neben einer

Romanze, oder einem Chorlied, oder einem Tanz nationalen Charakters, Allerweltsmusik — bei Glinka ist das nicht der Fall — von der ersten Note bis zur letzten, sowohl die Ouvertüre wie der vocale Theil der Oper (Recitativ, Arie, Ensemble), Alles ist nationalen Charakters, in Melodik, Harmonik, ja sogar in der Orchesterbehandlung. — Er hat es gewöhnlich mit zwei Nationalitäten in seinen Opern zu thun, so im „Leben für den Zar" mit Russen und Polen und in „Rußlan und Liudmilla" mit Russen und Tscherkessen. — Beider Nationalitäten Charakter erklingt durchwegs, dabei mit musikalisch vollkommenster Meisterschaft und Technik verbunden. —

— Er hat ja auch nach italienischem Muster gearbeitet?

— Die Form der Musikstücke hat er beibehalten, da er unter dem Einfluß der italienischen Oper, die in Rußland bis vor Kurzem ausschließlich geherrscht hat, gestanden hat, aber die Melodik und Harmonik, die Erfindung und Stimmung sind bei ihm dabei immer specifisch nationaler Färbung. —

— So viel mir bekannt, war er ausschließlich Vocalcomponist?

— Er hat nicht viel Instrumentales geschrieben, aber darunter ein Capriccio über das Volkslied „Kamarinskaja“, welches Typus für russische Instrumentalmusik geworden ist und wirklich von außerordentlicher Genialität ist — sehr schöne Entre-actsmusik zu einem Trauerspiel „Fürst Cholmsky“, in welchem das jüdische Element mit merkwürdigem Colorit erklingt — ungemein interessante Orchesterwerke über spanische Volkslieder und Tänze, Einiges auch für's Clavier allein, sein Hauptwerk ist jedenfalls die Oper, und trotzdem ist er mir einer von meinen Fünf. —

— Ich kann nicht sagen, daß, was Ihre fünf Auserwählten betrifft, Sie mich vollkommen überzeugt hätten, doch was Bach, Beethoven und Schubert betrifft, stimme ich mit Ihnen überein und kann es auch schließlich begreifen, daß Sie als Clavierspieler so sehr für Chopin schwärmen und als Russe für Glinka. —

6

— Bevor wir die neue, heutige Aera der Composition betreten (die vierte Epoche der Musikkunst) müssen wir zuerst das Feld des Virtuosenthums durchgehen. — Das Virtuosenthum theilt sich in zwei Epochen, die Epoche bis zur Hälfte unseres Jahrhunderts, wo die Virtuosen meistens nur ihre eigenen Compositionen vorgetragen haben, und die darauffolgende Epoche, wo sie meistens nur ausübende Künstler fremder Compositionen sind. — Für uns ist blos die frühere Epoche von Interesse, da diese allein auf den Gang der Musikkunst Einfluß ausüben konnte. — Von den Blasinstrumenten können wir nur wenig sprechen, da die Virtuosen auf diesen Instrumenten nur in technischer Beziehung, was den Bau der Instrumente und deren Benutzung im Orchester anbetrifft, influiren konnten. — Ihre Literatur war seit jeher eine trostlose, mit Ausnahme einiger weniger Compositionen, die die großen Componisten für sie geschrieben haben (Händel, Weber). Von der Violine, bis auf Paganini und Spohr, haben wir schon gesprochen, wenn wir noch die Namen:

Rode, Kreutzer, Molique, Lipinsky, Beriot, Vieuxtemps, David, Ernst, Wieniawsky hinzufügen, deren Compositionen für ihr Instrument von großer Wichtigkeit sind, nicht aber für die Kunst im Allgemeinen (für diese aber ist von größter Wichtigkeit, was Meister wie Bach, Beethoven und Mendelssohn für dieses Instrument geschrieben haben), so können wir mit diesem Instrument ebenfalls abschließen. — Die Literatur für's Violoncell, dessen Vertreter früher Romberg, Duport u. A., später Servais, Davidoff, Popper u. A. sind, ist von noch weniger Bedeutung für die Kunst im Allgemeinen als die der Violine. — Nicht unerwähnt darf aber bleiben die große Bedeutung, die Paganini für die Violine und Servais für das Violoncell in technischer Hinsicht hatten, und deren Einfluß dadurch, indirect, auf die Kunst überhaupt. — Von dem Einflusse der Gesangsvirtuosen auf die Componisten (dieser war jedenfalls kein segenbringender) haben wir auch schon gesprochen, so kommen wir auf dasjenige Instrument, welches an Bedeutung für die Kunst den

6*

Hauptplatz einnimmt, nämlich auf's Clavier. — Schon seines Umfanges halber, der blos dem der Orgel nachsteht (vor dieser jedoch den Vorzug der Nüancirung des Tones *p* und *f* habend), mußte es dem Musiker das anziehendste Instrument werden; außerdem durch die Möglichkeit diesen Umfang selbst beherrschen zu können, durch die Möglichkeit (so theuer dem Musiker) des individuellen Vortrags (hängt er ja doch mit jedem anderartigen Vortrag immer nicht von sich selbst, sondern von vielem Anderen ab); so ist das Clavier als wie der photographische Apparat des Musikers, als wie das Wörterbuch, das musikalische Conversations-Lexicon des Publicums, als wie das Instrument der Musik geworden! — Alle großen Componisten waren zugleich Claviervirtuosen, von denen haben wir schon gesprochen, jetzt bleibt uns zu sprechen von den großen Claviervirtuosen, die zugleich Componisten waren. — Da müssen wir mit Clementi anfangen, den wir den Vater oder den Lehrer der modernen Claviervirtuosität nennen können. — Wer die Lehrer von

Scarlatti, Couperin, Rameau, Bach, Händel, Haydn, Mozart und sogar Beethoven gewesen, wissen wir nicht und können nur staunen, woher diese ihre Technik (Virtuosität) erlangt haben — insbesondere Scarlatti, Bach und Beethoven, deren Technik uns heute noch eine harte Nuß zum knacken ist. — Für uns ist Clementi der erste Vertreter der Clavierpädagogik und sein „Gradus ad Parnassum“ bis heute noch die sicherste Leiter zur Virtuosität. — Seine Sonaten (einige darunter nicht ohne künstlerischen Werth) sind aber der Typus jener scholastischen Periode, wo unter dem Deckmantel classischer Form meistens die virtuose Technik Hauptinteresse wird. — Nicht die Façade, sondern ein Hinterportal des Tempels der Kunst weiset Namen auf wie Dussek, Steibelt, Hummel, Cramer, Moscheles, Czerny, Field, Kalkbrenner, Herz und viele Andere, mit denen zuerst die Sonate in Nichtssagendes versiecht, dann das Clavierconcert blos vom Standpunkte der Passage cultivirt wird, Polaccas, Rondo brillant und à la cosaque Hauptschaffen wird, dabei aber trauriger

Weise Lieblingsnahrung des Publicums. — Am schrecklichsten wird die Variation gemißbraucht. — Diese älteste aller Instrumentalformen, die sich bei Beethoven bis zur Ethik emporschwingt, sinkt bis zur Herz'schen Ledernheit herunter*), um sich aber mit Mendelssohn und besonders mit Schumann wieder zu schönstem Dasein zu entfalten — die Etüde pädagogischer Art ist die einzige Kunstgattung, die zu der Zeit schätzbares Dasein erhält. —

— Die von Ihnen genannten Namen sind ja doch meist Zeitgenossen von Beethoven, Schubert und Weber?

— Aber sie haben das Publicum vollkommen beherrscht. — Der Clavier-Beethoven wurde bald nach seinem Tode (zwei bis drei Sonaten ausgenommen, die einige Popularität erlangt haben) nur der geheime Cultus von blos wenigen Musikfanatikern; der Clavier-Schubert wurde gänzlich ignorirt;

---

*) Mendelssohn hat sich sogar bewogen gefühlt, seine Variationen „Variations sérieuses" zu betiteln, um sie von den zu seiner Zeit grassirenden Variationen zu sondern. —

der Clavier-Weber war zwar an der Tagesordnung, aber nur in wenigen seiner Werke und blos als ernstere Aeußerung der damals herrschenden Literatur. — Doch sind Hummel, Moscheles und Field Persönlichkeiten, die als Meteore unter den früher Erwähnten glänzen. — Hummel, wenn er nicht von der Schablone und von der Passagenwuth angekränkelt wäre, könnte unter den wirklichen Componisten zählen, denn Werke wie seine Sonate Fis moll, seine vierhändige Sonate As dur, seine Phantasie Es dur, sein Septett, seine Concerte A moll und besonders H moll geben ihm volles Recht auf einen Platz im „parterre de rois" im Tempel der Kunst — so auch Moscheles, dessen Concert G moll immer ein sehr schönes Musikstück bleiben wird, und der neben steifer Scholastik einer der Ersten ist, der die Phantasie (nicht Variation) über Opernmotive bringt, somit singenden und dramatischen Vortrag im Clavier einführt. — Field schafft zwar in einem kleinen Rahmen, aber Einflußreiches mit seinen Nocturnes. — Doch nun erscheinen (wieder zugleich) Thalberg,

Liszt und Henselt, drei Persönlichkeiten, die dem Clavier einen ganz neuen Charakter geben, es vom Scalen- und Passagen-Styl zum Gesang mit Begleitung (arpeggio), zum Orchestralen, zum polyphonen (breitgelegte Harmonie) Styl qualificirend. — Thalberg und Liszt verdrängen die Variation über ein Opernthema und führen die Phantasie über mehrere Opernthemas ein (aber nicht mehr mit der Moscheles'schen Schlichtheit, sondern mit bis dahin ungekannten, virtuosen Zuthaten — als Culminationseffect zwei Themas zugleich erklingen lassend) — Liszt und Henselt geben der Etüde ästhetischen Charakter, sie vom rein Pädagogischen in's Künstlerische hinüberführend (gleich der „Etüde" in der Malerkunst), geben einer jeden einen Namen oder Titel („Mazeppa", „Si oiseau j'étais, à toi je volerais", „Orage, tu ne saurais m'abattre" u. s. w.*). Alle drei führen

*) Moscheles' „Etudes caracteristiques" sind wohl Werke derselben Epoche. — Chopin hat auch Etüden geschrieben zu derselben Zeit, ohne besondere Benennungen, ohne Programm, aber eine Welt psychischen Inhalts in sich tragend, z. B. die

die Transscription von Liedern und Orchesterwerken für's Clavier, Tanzrhythmen mit bravourischer, concertanter Behandlung ein, eröffnen überhaupt für's Clavier die Zeit der transscendentalen Virtuosität! —

— Und welcher ist der Einfluß, den diese auf die Kunst haben könnte?

— Virtuosität übt Einfluß zunächst auf die Composition überhaupt — sie bereichert die Mittel für die Composition, erweitert die Ausdruckshorizonte, beeinflußt also die Composition — da die großen Componisten selbst Virtuosen d. h. vorzügliche Techniker auf ihrem Instrumente waren, beeinflußten sie die Compositionsweise der „minorum gentium" — und so geht Eines mit dem Andern Hand in Hand, die Composition wird durch die Virtuosität und diese wieder durch die Composition beeinflußt. — Außerdem beeinflußt die Virtuosität den Instrumentenbau

---

E dur, Es moll, Cis moll, B moll, C moll u. A. Ich sondere die Etüden dieser beiden Componisten von den obengenannten, weil sie mir musikalisch ernsteren Charakters erscheinen. —

— wenn Beethoven in seiner Sonate Op. 110 im Anfange des Adagio einen Ton 28mal anschlagen läßt, so ist das eine virtuose Anforderung an den Instrumentenmacher, zu trachten auf dem Clavier das Verlängern des Tones zu ermöglichen. —

— Warum kämpft aber die Kritik gegen die Virtuosen und mißachtet sie?

— Gegen solche, die die Virtuosität als Zweck und nicht als Mittel gebrauchen. — Ich muß mich gegen diesen idealen Standpunkt theilweise verwahren — ich finde „es muß auch solche Käuze geben" — denn 1) ist Vollkommenheit immer Achtung gebietend, auf welchem Felde sie sich auch äußert, 2) ist auch deren Einfluß, wenn auch indirekt, in der Kunst zu erblicken. — So sind Paganini's Compositionen wohl nicht von absonderlichem Werth in künstlerischer Beziehung, Paganini hat aber der Violine neues Leben eingehaucht; Servais' Violoncellcompositionen haben wohl noch weniger Werth, Servais hat aber dem Violoncell neues Leben eingehaucht; Thalberg's Claviercompositionen sind wohl

höchst unbedeutender Art, Thalberg hat aber dem Clavier neues Leben eingehaucht u. s. w. — Daher, daß die Virtuosen heute nicht mehr mit eigenen Compositionen aufzutreten wagen, sondern nur Fremdes ausüben, können sie nicht geben was sie können, sondern nur das was sie müssen, daher der Untergang der Virtuosität — denn nur in eigenen Compositionen darf man über die Schnur hauen und das „über die Schnur hauen" der Virtuosität ist fördernd; das Verbleiben in dem Gegebenen, Gebotenen ist zwar sehr schön und edel, aber — nicht fördernd. — Früher haben die Virtuosen durch ihre Anforderungen die Instrumentenmacher zur Vervollkommnung angeeifert, jetzt suchen die Instrumentenmacher durch allerhand Erfindungen die Virtuosen zu veranlassen, ihre Technik zu vervollkommnen. — Sehr gute Clavierspieler giebt es heute sehr Viele, aber Virtuosen im Sinne des Fördernden könnte ich als Letzten nur Tausig nennen; im gleichen Verhältniß steht es mit der Violine, da könnte man als letzten Virtuosen nennen Wieniawsky, im

Violoncell Davidoff und im Gesang die Viardot-Garcia. —

— In diesem Punkte muß ich Ihnen theilweise beistimmen; ich finde auch, daß man heutzutage die ausübenden Künstler zu sehr nöthigt sich ihrer Individualität zu entäußern und damit eine Art musikalischer (als wie) Achtbarkeit geschaffen hat, die uninteressant, ja, schließlich sogar langweilig wird. —

— Und nun werden Sie erschrecken über das, was ich sagen werde — ich finde, daß mit dem Tode Schumann's und Chopin's „finis musicae!" —

— Ha, ha, ha, das kann doch unmöglich Ihr Ernst sein?

— Es ist mein vollkommener Ernst — ich spreche beziehentlich des musikalischen Schaffens, der Melodie, der Gedanken — heute wird wohl Interessantes, vielleicht auch Werthvolles geschrieben, aber Schönes, Großes, Tiefes, Hohes nicht, insbesondere nicht im Instrumentalen — und das ist, wie Sie nun wissen, für mich maßgebend. —

— Womit wollen Sie das beweisen?

— Mit der Ueberhandnahme des Colorits auf Kosten der Zeichnung, der Technik auf Kosten der Gedanken, des Rahmens auf Kosten des Bildes.

— Aber da verlange ich doch nähere, präcisere Erklärung. —

— Drei Namen sind die Träger der neuen Aera in der Musik (vierte Epoche der Musikkunst) — Berlioz, Wagner und Liszt. Der Interessanteste unter ihnen, schon der Zeit wegen, in welcher er erschien (beiläufig in den Jahren 30) und weil er nicht Neuerer geworden ist, sondern gleich bei Beginn seiner musikalischen Thätigkeit als Solcher auftrat, ist Berlioz. Er hat neue Klangeffekte im Orchester gefunden, hat sich an keine gebotenen Formen gehalten, hat den größten Werth auf die Behandlung des Textes (Declamation) gelegt, auf Tonmalerei (Programmmusik), hat Realistik in der Musik eingeführt (in seinem Requiem das „Tuba mirum“ mit einem Heer von Blechinstrumenten, an verschiedenen Stellen des Saales oder der Kirche aufgestellt, zu verwirklichen gesucht), hat sich in

Absonderlichkeiten der Instrumentation gefallen (ganze Accorde für acht Paar Pauken erklingen lassen, Accorde auch für Contrabässe divisi geschrieben, Flageolettöne den Streichinstrumenten im Orchester gegeben, und Anderes dergleichen), aber das specifisch Musikalische, Gedanken, melodische Erfindung, Formschönheit, Harmoniereichthum (in dieser Hinsicht war er sogar geradezu schwach) sind bei ihm nicht zu finden. — Blendend colorirt, effectvoll, interessant ist Alles von ihm, aber Alles reflectirt, klügelnd, weder schön noch groß, weder tief noch hoch — und spielen Sie irgend eine Composition von ihm am Clavier*), sogar vierhändig (also tonreich), d. h. nehmen Sie ihr das Colorit der Instrumentation und es bleibt — Nichts — aber spielen Sie die 9. Symphonie von Beethoven auf dem Clavier sogar zweihändig (also tonarm) und Sie werden überwältigt sein durch

*) Das ist meiner Meinung nach überhaupt die richtigste Art, ein Orchesterwerk oder Oper oder Oratorium u. A. dgl. zu prüfen — d. h. in Bezug auf den rein musikalischen Werth. Es ist wie die Photographie nach einem Oelbilde.

Gedankengröße und seelischen Ausdruck! — Ein Werk möchte ich ausnehmen, das ist die Ouvertüre zum „Römischen Carneval", das ist ein famoses Musikstück auch an musikalischer Erfindung. — Der zweit Interessanteste ist Wagner.

— Nun, der interessirt mich am meisten. —

— Als ich im Jahre 45—46 in Berlin eines Sonntags bei Mendelssohn war, traf ich bei ihm auch Taubert, der, die Partitur des „Tannhäuser" auf dem Clavier gewahrend, Mendelssohn frug, was er vom Componisten dieser Oper halte? Mendelssohn antwortete: „Ein Mensch, der Text und Musik zu seinen Opern selbst schreibt, ist jedenfalls kein gewöhnlicher Mensch." — Ja, kein gewöhnlicher Mensch, aber meine Meinung über die Componisten der Neuzeit doch nicht umstoßend. — Er ist auch höchst interessant, sehr werthvoll, aber schön oder groß, tief oder hoch in spezifisch musikalischer Beziehung nicht.

— Werden Sie ihm vielleicht auch die Neuheit absprechen wollen?

— Er ist so vielseitig aufgetreten, daß es schwer wird ein allgemeines Urtheil über ihn abzugeben. Außerdem ist er mir in seinen Kunstprincipien so unsympathisch, daß meine Ansicht über ihn Sie nur ärgern kann.

— Habe ich die Geduld gehabt alles bisher Gesagte von Ihnen anzuhören, so werde ich Ihre Meinung auch über ihn anhören können. —

— Er stellt die Vocalmusik als die höchste Aeußerung der Musik hin — für mich fängt die Musik (mit Ausnahme des Liedes und des Kirchengebetes) erst da an, wo das Wort aufhört. — Er spricht von einer Gesammtkunst (Vereinigung aller Künste für die Oper); ich finde, daß man dadurch keiner von ihnen ganz gerecht werden kann. — Er befürwortet die Sage (das Uebernatürliche) als Stoff zu Operntexten; meines Erachtens ist die Sage immer eine kalte Aeußerung der Kunst — es mag ein interessantes, auch poetisches Schaustück sein, aber nie ein Drama, denn mit übernatürlichen Wesen können wir nicht mitfühlen. — Wenn ein Despot

einen Vater zwingt einen Apfel vom Haupte seines Sohnes abzuschießen — oder wenn eine Frau ihren Mann vom Dolchstoß seines Feindes rettet, sich dazwischen werfend — oder wenn ein Sohn seine Mutter öffentlich verleugnen muß und sie geistig gestört erklärt, um ihr Leben zu retten u. dgl. m., so packt uns das bis in's Innerste, es mag gesprochen, gesungen oder auch nur pantomimisch dargestellt werden; — aber wenn ein Held durch eine Tarnkappe sich unsichtbar macht, oder eine überschwengliche Liebe durch einen Liebestrank hervorgerufen wird, oder ein Ritter von einem Schwan, der sich schließlich als ein Prinz entpuppen wird, gezogen auftritt, das mag Alles sehr schön, sehr poetisch für Augen und Ohren sein, aber unser Herz, unsere Seele bleibt vollkommen theilnahmlos dabei. — Das Leitmotiv für gewisse Persönlichkeiten oder Situationen ist ein so naives Verfahren, daß es eher in's Komische führt als ernsten Sinn beanspruchen kann; — die Anspielung (ein in der Musik ziemlich alter Kunstgriff) ist zuweilen wirksam, darf aber auch nicht mißbraucht werden; aber das

7

Erklingen desselben Motivs beim jedesmaligen Erscheinen einer Person oder sogar wenn von ihr nur die Rede ist, dasselbe auch bei besonderen Situationen, ist Hypercharakteristik, ja, ich möchte sagen, beinahe Caricatur. — Das Ausschließen der Arien und Ensembles in einer Oper ist, meiner Meinung nach, psychologisch nicht richtig — die Arie in der Oper ist dasselbe, was der Monolog im Drama — die Seelenstimmung einer Person vor oder nach gewissen Begebenheiten, so auch das Ensemble die Seelenstimmung mehrerer Personen; wie kann das ausgeschlossen werden? Personen, die immer blos zu einander reden, nie zu sich selbst (d. h. zum Publicum), werden schließlich uninteressant, weil man nie erfährt, ob und was in ihrem Innern vorgeht. — Ein Liebesduett, wo kein Moment der gleichen Beseligung (Zusammensingen) vorkommt, kann nicht ganz wahr sein, es fehlt das Aug in Auge, Brust an Brust ertönende „ich liebe Dich"! — Das Orchester in seinen Opern ist des Guten zu viel, es vermindert das Interesse für den gesanglichen Theil; und obwohl

es, seiner Intention nach, das ausdrücken soll, was im Innern der handelnden Personen vorgeht, da sie es ja selbst nicht aussprechen, so ist eben diese ihm zuertheilte Wichtigkeit vom Uebel, denn sie macht das Singen auf der Bühne beinahe entbehrlich; oft möchte man sich sein Schweigen ausbitten, um die auf der Bühne anzuhören. — Es giebt wohl schwerlich ein interessanteres Orchester in einer Oper als das im „Fidelio", aber da empfindet man keinen Augenblick dieses Bedürfniß. — Das Unsichtbarmachen des Decorationswechsels durch aufsteigenden Dampf ist geradezu unausstehlich. — Man kann Theater-Unmöglichkeiten nicht ändern, es ist unmöglich einen Decorationswechsel anders als eben durch Wechseln der Decorationen zu bewerkstelligen; ob die Decoration untersinkt oder aufgehoben wird, ob ein Zwischenvorhang fällt oder Dampf aufsteigt, es bleibt sich gleich, die Illusion wird jedenfalls gestört — aber jede Art der Störung ist doch vorzuziehen der Zischsymphonie des aufsteigenden Dampfes! — Das Dunkelmachen des Zuschauerraumes während der

7*

Vorstellung ist eher eine Caprice als wirkliches ästhetisches Bedürfniß. — Der Procentsatz, den die Bühne und die Darstellenden an Beleuchtung dadurch gewinnen, ist durchaus nicht so bedeutend, daß die Zuschauer einen ganzen Abend das Verlangen nach Zündhölzchen verspüren sollten. Für diese Neuerung werden ihm wohl blos die Theaterdirectoren wegen Ersparniß an Beleuchtungskosten Dank wissen. — Das unsichtbare Orchester, welches vielleicht blos für die erste Scene seines „Rheingold" von wirklicher Wirkung ist, ist eine hyperideale Anforderung, die für keine andern Opern, ja, selbst nicht für die seinigen, stichhaltig ist. — Schon der dumpfe Klang des Orchesters bei dieser Neuerung macht sie nicht wünschenswerth — außerdem ist unsichtbare Musik nur in der Kirche, wo der Mensch in sich und nicht um sich zu schauen hat, wirksam; auch giebt es einige wenige Musikstücke, meist von Beethoven oder Chopin, die unsichtbar angehört an Wirkung gewönnen — aber z. B. die Tannhäuser-Ouvertüre muß jedenfalls an Wirkung verlieren, wenn man nicht die

Armbewegung bei der Violinfigur am Schluß sehen kann! — Was ist nicht alles störend beim Ansehen oder Anhören eines Kunstwerkes vom idealen Standpunkt aus, aber man fügt sich und darf nicht Unmögliches verlangen — darum ist das Sehen des Kapellmeisters oder der Orchestermusiker bei einer Opernaufführung durchaus nicht so gar schrecklich, daß man deshalb den rein musikalischen Effect der Klangschönheit einbüßen soll. —

— Sie sprechen immer von seinen Kunstprincipien, sagen aber nichts von seiner Musik?

— Die Infallibilitätserklärung des Papstes hat vielleicht so Manchem die katholische Religion verleidet. — Würde Wagner seine Opern componirt, aufgeführt und herausgegeben haben, ohne sich selbst über sie in seinen Schriften auszusprechen, man würde sie loben, tadeln, liebgewinnen oder nicht, wie es jedem Componisten ergeht, aber sich für den allein Seligmachenden zu erklären, das erweckt Opposition und Protest. — Wohl hat er Beachtenswerthes geschrieben (Lohengrin, Meistersinger und die

Faustouvertüre sind mir die liebsten seiner Werke), aber das Principielle, Reflectirte, Prätentiöse in seinem musikalischen Schaffen verleiden mir das Meiste. Der Mangel an Natürlichkeit, Einfachheit macht es mir unsympathisch. — Alle Personen in seinen Opern schreiten einher auf Kothurn (im Sinne des Musikalischen) immer declamirend, nie sprechend, immer pathetisch, nie dramatisch, immer als Götter oder Halbgötter, nie als Menschen, als einfache Sterbliche. — Alles macht den Eindruck des sechsfüßigen Alexandriner Verses, des kalten, gezwungenen Stabreimes. Seine Melodie ist entweder lyrisch oder pathetisch, keine andere Stimmung ist zu hören — sie ist zwar edel und breit, aber immer nur edel und breit; des rhythmischen Reizes und der Mannigfaltigkeit entbehrend — Verschiedenheit der musikalischen Charakteristik mangelt daher gänzlich; — weder eine Zerline noch eine Leonore sind bei ihm denkbar — sogar bei seinem Evchen in den Meistersingern ist die Verkleinerung chen blos im Namen zu lesen, nicht aber in der Musik

zu hören. — Nie zeichnet bei ihm die Melodie, der musikalische Gedanke, die Person, immer thut es nur das Wort (das Leitmotiv zeichnet blos das Aeußerliche der Person, nicht ihr Inneres), daher seine Opern (mit wenig Ausnahmen) ohne Textunterlage am Clavier gespielt meist unverständlich sein werden, aber Don Juan, Fidelio, Freischütz ohne Textunterlage am Clavier gespielt, werden einem immer ein genügendes Bild der verschiedenen Persönlichkeiten darin, ja sogar der ganzen Handlung der Opern vergegenwärtigen. — Sein Orchester ist wohl neu und imponirend, aber auch nicht selten monoton in den Effectmitteln oder Affectstellen, oft auch auf die Nerven wirkend sowohl in der sanften Instrumentation wie in den energischen Kraftstellen — der Oekonomie und Mannigfaltigkeit in der Schattirung entbehrend, weil Wagner (wie heute übrigens Alle) vom Anfang an bis zum Ende eines Werkes mit allen ihm zu Gebote stehenden Farben (musikalisch) malt. — So ist er wohl eine höchst interessante Erscheinung in der Musik, aber im Vergleich mit

dagewesenen Größen, specifisch musikalisch, für mich, doch sehr discutabler Art! —

— Vox populi erklärt ihn für ein Genie! —

— Das Publicum hat so oft gehört und gelesen über seine Unfähigkeit ein Genie bei Lebzeiten zu erkennen, daß es jetzt bereit ist Jeden für ein Genie zu erklären aus bloßer Furcht den Vorwurf des Verkennens auf sich zu laden. —

— Aber Sie verkennen, daß Wagner neues Leben der Oper eingehaucht hat. —

— Jede Kunst hat ihre eigenen Lebensbedingungen, ihre besonderen Anforderungen, ihre Begrenzung u. s. w., so auch jede Kunstgattung. Aus einer Oper etwas Anderes machen zu wollen als eine Oper, mag wohl sehr interessant sein, aber es annullirt eben die Oper. — Es kommt mir vor wie die Sucht der Claviermacher, Streich- oder Blasinstrumente in's Clavier hinein zu fabriciren, um dessen Ton zu verlängern oder zu verändern — ein ganz unnützes Beginnen. — Ein Adagio von Beethoven oder ein Nocturno von Chopin sind eben für's

Clavier und dessen Toncharakter gedacht, ihre Uebertragung für ein anderes Instrument ist gleich dem Befärben einer weißen Marmorstatue. — (Anders ist es mit der Uebertragung eines Orchesterwerkes für's Clavier — das ist musikalische Photographie.) Wagner schafft also eine neue Kunstgattung (Musik-Drama) — ob so eine nothwendig war und ob sie Lebensfähigkeit besitzt, das muß die Zeit lehren! —

— Mich meiner Bewunderung für ihn zu entziehen, ist Ihnen doch nicht gelungen. —

— Ich bin weit entfernt davon, Ihnen in irgend einer der bisher angeführten Fragen meine Meinung aufdringen zu wollen — ich spreche sie blos aus. — Der Dritte der „ars militans“ ist Liszt. — Dämon der Musik möchte ich ihn nennen! Versengend durch Gewalt, berauschend durch Phantastik, berückend durch Liebreiz, in seinem Fluge einen in die höchsten Höhen erhebend und in die tiefsten Tiefen mitschleppend, alle Formen auf und annehmend, ideal und real zugleich, Alles kennend und könnend,

aber — in Allem falsch, unwahr, auflehnend, komödiantisch, und das böse Princip in sich tragend. — Er hat zwei Perioden in seiner Künstlercarrière — die erste die Virtuosenperiode, die zweite die Componistenperiode. — Die erste ist, meines Erachtens, seine Glanzperiode. — Unerreicht und unerreichbar im Clavierspiel, höchst interessant in seinen Virtuosen-Compositionen (Opernphantasien, Etüden, Transscriptionen von Liedern, ungarischen Rhapsodien, kleineren Concertstücken u. A.) hat er am Musikhorizont von den Jahren 30 bis 52 als der glänzendste Stern geleuchtet, und das Publicum von ganz Europa mit seinem Licht geradezu geblendet. — Zu gleicher Zeit mit Thalberg auftretend, braucht man blos dieser Beiden Phantasien über Motive aus „Don Juan" anzusehen, um gewahr zu werden, welch himmelweiter Unterschied zwischen diesen beiden Virtuosen bestand. — Thalberg der geschniegelte, gebügelte, gestriegelte, nichtssagende, perfekte Salon-Gentleman (im Sinne des Musikalischen), Liszt die poetische, romantische, interessante, hochmusikalische, imponirende

Individualität — mit langem, struppigem Haar, mit einem Danteprofil, mit bezwingender Persönlichkeit. Sein Clavierspiel anlangend sind Worte viel zu arm, um es zu bezeichnen — unvergleichlich in jeder Beziehung, Culmination alles Dessen, was Claviervortrag überhaupt zu bieten vermag. — Wie jammerschade, daß der Phonograph nicht schon in den Jahren 40—50 existirt hat, um sein Spiel aufzunehmen, es zu fixiren und es den späteren Generationen zu vergegenwärtigen, die ja doch keine Ahnung vom wirklichen Claviervirtuosenthum haben! — Man muß Chopin, Liszt, Thalberg und Henselt gehört haben, um zu wissen, was wirkliches Clavierspiel heißt. — Zu all seiner Größe als Claviervirtuos hatte Liszt noch das unschätzbare Verdienst, durch Wort, Schrift und Spiel vielen ungekannten, vergessenen oder verkannten Componisten zur Geltung verholfen zu haben und sie dem Publicum octroyirt zu haben. — Seine Componistenperiode, von 1853 an, betreffend, die ist, meiner Meinung nach, trauriger Art. — Bei jeder seiner Compositionen „man merkt die Absicht und

wird verstimmt". — Bis auf's Aeußerste geführte Programmmusik, ewiges sich gebärden; in seinen Kirchencompositionen vor Gott — in seinen Orchesterwerken vor dem Publicum — in seinen Liedertranscriptionen vor dem Componisten*), in seinen ungarischen Rhapsodien vor den Zigeunern — genug, immer und in Allem Gebärdung! „Dans les arts il faut faire grand" war sein gewöhnlicher Ausspruch, daher die Gespreiztheit in seinem Schaffen. — Seine Sucht, Neues (à tout prix) zu bieten, brachte ihn auf den Gedanken, ganze Compositionen aus einem und demselben Thema zu formen. Sonate, Concert, symphonische Dichtung, alles immer nur mit einem Thema — ein absolut unmusikalisches Verfahren. — Ein Thema hat einen bestimmten Charakter, eine Stimmung — wenn man ihm Verschiedenheit des

---

*) Seine genialste Transscription ist die des „Erlkönig" von Schubert, in den meisten anderen ist sie, durch Verlegung der Melodie, Phrasenweise, in verschiedene Register und durch nicht seltene Veränderungen und Hinzufügungen, oft recht unvortheilhaft und unbefriedigend. —

Charakters und der Stimmung durch Tempo und Rhythmuswechsel anzwingt, verliert die ganze Composition an Charakter und an Stimmung überhaupt, und kann sich höchstens bis zur Variation emporschwingen*). — Die Compositionsformen sind durchaus nicht durch Caprice irgend eines Componisten entstanden, sondern mit der Zeit und mit den ästhetischen Bedürfnissen — so: die Sonatenform — diese zu verwerfen heißt phantasiren, eine Phantasie ist aber keine Symphonie, keine Sonate, kein Concert. — Die Architektur ist in ihren Grundgesetzen die der Musik verwandteste Kunst — kann ein formloses Haus oder Kirche oder irgend ein Bau gedacht werden? — oder ein Bau, wo die Façade eine Kirche ist, der weitere

---

*) Die Phantasie Cdur von Schubert ist auch auf einem Thema gebaut, sie ist aber 1) eine Phantasie, also logische Ungebundenheit in der Form, 2) ist sie in vier Sätzen, wovon jeder in einer ganz bestimmten Stimmung und völlig ausgearbeitet ist, also nicht episodisches Auftreten des Motivs; ein bischen im Adagiotempo und ein bischen im Allegrotempo, ein bischen im Scherzo-Charakter und ein bischen im tragischen Charakter u. s. w.

Theil des Baues ein Bahnhof, ein anderer Theil ein Blumenpavillon, noch ein anderer ein Fabrikgebäude u. s. w.? Daher Formlosigkeit in der Musik Improvisation ist, ja, sehr nahe an Divagation grenzt. — „Symphonische Dichtung" (so nennt er seine Orchesterwerke) soll also eine neue Kunstform sein — ob diese Bedürfniß ist und Lebensfähigkeit besitzt, muß also, auch wie bei Wagner's „Musik-Drama", die Zeit lehren. — Seine Orchesterinstrumentation bekundet dieselbe Meisterschaft wie die Berlioz' und Wagner's, trägt sogar deren Stempel an sich, dabei ist aber zu bemerken, daß sein Clavier das Orchester-Clavier ist, nicht blos im Sinne der Macht, sondern auch in der Mannigfaltigkeit der Klangfarben, und sein Orchester das Clavier-Orchester, denn die Orchestercomposition klingt wie eine instrumentirte Claviercomposition. — Uebrigens sehe ich in Berlioz, Wagner und Liszt die Compositionsvirtuosen und will gern glauben, daß ihr „über die Schnur hauen" fördernd für ein kommendes Genie wirken könnte, im Sinne aber des specifisch musikalischen Schaffens

kann ich Keinen von ihnen als Componisten anerkennen — außer allem bisher Erwähnten fehlt allen Dreien einer der Hauptreize im Schaffen — die Naivetät — dieser Stempel der Genialität und zu gleicher Zeit der Beweis, daß das Genie schließlich doch nur ein Menschenkind ist. . . . . Ihr Einfluß auf die heutigen Componisten ist bedeutender, aber, nach meinem Dafürhalten, unheilsamer Art; — dabei ist es nicht uninteressant zu verfolgen, welcher von ihnen und wo den meisten Einfluß ausübt. — In Deutschland ist es Wagner, auf die meisten jüngeren Operncomponisten und Liszt, auf einige wenige Instrumentalcomponisten — in Frankreich und Rußland blos Berlioz und Liszt und nur auf die Instrumentalcomponisten, da in Frankreich die Oper sich noch auf Meyerbeer'schem Fahrwasser bewegt, in Rußland sie ganz im reflectirten Nationalstyl sich äußert; — in Italien ist es blos Liszt; dessen Einfluß hat sogar die jungen Componisten dort auf die Instrumentalcomposition gelenkt, was bisher den Italienern gegen ihre Natur war; ich glaube, daß es schließlich auch so bleiben wird. —

— Für Sie ist also die heutige Kunstperiode nichts als eine Uebergangsperiode?

— Im besten Falle. — Ob sich etwas daraus entwickeln wird und was, das wird die Zeit lehren — ich erlebe es wahrscheinlich nicht mehr — und so weine ich an den Wassern Babylons und für mich ist die Harfe verstummt!

— Wenn dem wirklich so ist, dann haben Sie vom Baume der Erkenntniß gekostet und verlieren dadurch das Paradies des Genusses. —

— Mir bleibt nur noch der Genuß der Erinnerungen.

— Also nach Ihrer Meinung wäre in der Musik nichts Schönes und Großes mehr zu erwarten? —

— Wer kann sich unterfangen der Zukunft vorzugreifen? — ich spreche einzig und allein von heute. —

— Aber die Lebenden, wie Brahms, Dvořák, Grieg, Goldmark, Massenet, Saint-Saëns, Verdi, Gounod, Tschaikowsky u. A. in der Composition, Joachim, Sarasate, Bülow,

D'Albert, Stockhausen, Faure, Patti u. A. in der ausübenden Kunst? —

— „De vivis nihil nisi bene!" Auch sind die meisten von Ihnen Genannten Kinder einer früheren Epoche — ich spreche vom Nachwuchs. —

— Nun, wem das Heutige nicht gefällt, der kann sich am Frühern laben, wird es ihm doch heute öfter als je und in bester Vorführung geboten.

— Oefter gewiß, sogar viel zu oft — es wird heute wirklich viel zu viel Musik gemacht! —

— Sind Sie also gegen die Verallgemeinerung der Kunst?

— Diese Frage hat zwei Seiten, deren jede ihre Berechtigung beanspruchen kann — aber so oft ich auch darüber nachgedacht habe, zu einer Lösung, welche von den beiden die richtigere ist, konnte ich nicht gelangen. — Es ist wohl wünschenswerth, daß die Masse die Meisterwerke der Musikkunst kenne, höre und beim Anhören einiges Musikverständniß mitbringe; dazu ist es geboten viel Musik zu machen, Garten-, Volksconcerte u. s. w. zu veranstalten, Musikschulen,

8

Gesangvereine, Philharmonische Gesellschaften, Symphonieconcerte u. s. w. zu gründen — aber andererseits erheischt die Musikkunst, nach meinem Gefühl, eine Weihe, einen Cultus in einem Tempel, zu welchem nur Eingeweihte Zutritt hätten — sie beansprucht Auserlesenes für Auserlesene zu sein, genug etwas Mysteriöses an und um sich zu haben — welche von den beiden Seiten ist wohl die richtigere? Ich möchte z. B. nicht die 9. Symphonie, oder die letzten Streichquartette, oder die letzten Claviersonaten von Beethoven in einem Garten- oder Volksconcerte hören — und zwar nicht aus Furcht, daß sie nicht verstanden würden, sondern aus Furcht, sie könnten vielleicht verstanden werden!

— Sie gefallen sich wirklich gar zu sehr in Paradoxien.

— Ich bin auch nicht im Klaren, ob die Kunstmuseen das Volk (im eigentlichen Sinne) für die plastischen Künste bilden oder je gebildet haben, oder ob sie blos Bildungsanstalten für den gebildeten Theil des Volkes sind und immer waren. —

— Ich glaube, daß die Musikkunst anderen Bildungsgesetzen für's Volk unterworfen ist als die plastischen Künste, daher mit ihnen nicht im Vergleich stehen kann. —

— Also lassen wir diese Frage überhaupt ungelöst. — Ich bin aber allen Ernstes der Meinung, daß durch das übermäßig viele Musikhören und Musikmachen es z. B. dem Componisten heutzutage schwer wird sich musikalisch zu concentriren (eine der Hauptbedingungen für's Schaffen), denn er ist genöthigt zu viel nicht seiner eigenen, sondern fremder Musik zu hören und zu machen, muß er doch, nach einer angestrengten Wintersaison und den sich immer mehr häufenden Musikfesten zur Pfingstzeit (vom Publicum will ich gar nicht sprechen und muß mich nur wundern über dessen abnorme Dosis an Musikliebe!) müde, vielleicht gar krank sich in einen Curort flüchtend, sogar da drei Mal des Tages Concert anhören! — und wären da noch die Programme aus Tänzen, Volksliedern, Militärmärschen und dergleichen mehr zusammengesetzt — aber nein,

8*

es ist wieder die Tannhäuser-Ouvertüre, der Feuerzauber, Mozart, Weber u. s. w.

— Aber das Publicum besteht doch nicht aus lauter Musikern, die keine Musik hören sollen oder wollen. —

— Deshalb kehrt es auch selten von einem Curort vollkommen geheilt heim. — Doch wollen wir wieder ernstlich sprechen. — Sie sprachen vorhin von bester Vorführung der Meisterwerke heutzutage. — Das möchte ich bezweifeln — gefallen sich doch gerade heutzutage die Vorführer (Kapellmeister und Virtuosen) in Willkürlichkeiten bei Vorführung von Werken der Classiker (daran tragen meist Wagner und Liszt Schuld) — Tempowechsel, Fermaten, Ritardandos, Stringendos, Crescendos u. s. w., die vom Componisten nicht vorgeschrieben sind. — Ausgaben mit Effektuirung (?) von Claviercompositionen (Henselt, Tausig), Umarbeitung, Hinzufügung des Orchesters für Claviercompositionen, Verschmelzung zweier Compositionen in eine (Liszt), Uminstrumentirung Chopin'scher Clavierconcerte (Verschiedene), ja,

sogar „horribile dictu“ Hinzufügung von Instrumenten in Beethoven's 9. Symphonie (Wagner!), Ignoriren der Wiederholungszeichen und vieles Andere. — Den letzten Punkt betreffend ist es wirklich erstaunlich, wie Musiker von Fach so unmusikalisch zu verfahren sich erlauben! — Bei Haydn, Mozart und besonders Beethoven sind die Wiederholungszeichen durchaus nicht Caprice, sondern integrirender Theil des Baues der Composition. — Vielleicht blos im Adagio der Jupiter-Symphonie von Mozart und in der Wiederholung des Scherzo nach dem Trio in der 9. Symphonie von Beethoven sind die Wiederholungszeichen fraglicher Natur (bei Schubert, mit Ausnahme der Scherzos, tragen sie auch meist des Usus Charakter), aber z. B. im ersten Satze des Trio Ddur, im letzten Satze der Sonate Fmoll Op. 57, im zweiten Satze des Trio Bdur und gar in den Streichquartetten oder Symphonien Beethoven's ist deren Weglassung geradezu ein „crimen laesae majestatis“! Auch Streichungen (besonders bei den Compositionen von Schubert so üblich) verfallen derselben Kategorie

von Verbrechen. — Was soll man erst sagen, wie mit diesen Letzten in Opern umgegangen wird, die Kapellmeister pflegen dabei immer zu sagen, daß das zum Besten der Composition und des Componisten geschieht — das kommt mir so vor wie die Theorie der Inquisition, die die Menschen lebendig verbrennen ließ „um ihre Seelen zu retten". —

— Es ist aber doch nicht zu leugnen, daß so manche Oper durch Streichungen gewönne?

— Vielleicht wohl, aber diese müßten vom Componisten selbst gemacht werden, oder wenigstens nicht anders als mit seiner Zustimmung.

— Es giebt noch einige Fragen in der Musikkunst, über die ich gern Ihre Meinung wissen möchte — möchten Sie mir diese sagen?

— Ich bin bereit — selbstverständlich ganz unmaßgeblich, aber nach meinem besten Wissen und Fühlen. —

— Ich höre so viel von Subjectivität und Objectivität im Vortrag sprechen — was ist wohl das Richtigere?

— Mir ist es ganz unverständlich, was überhaupt man mit Objectivität im Vortrage meint. — Jeder Vortrag, wenn er nicht durch eine Maschine, sondern durch eine Persönlichkeit geschieht, ist eo ipso ein subjectiver. — Dem Objecte (der Composition) gerecht zu werden ist jedem Vortragenden Pflicht und Gesetz, aber natürlich Jedem nach seiner Weise, d. h. subjectiv —, und wie ist es denn anders denkbar? giebt es doch nicht zwei Menschen gleichen Charakters, gleichen Nervensystems, gleicher physischer Complexion; — schon die Verschiedenheit des Anschlages bei den Clavierspielern, des Tones bei den Violin- oder Violoncellspielern, des Stimmcharakters bei den Sängern, der Natur bei den Kapellmeistern bewirkt Subjectivität im Vortrage. — Soll die Auffassung einer Composition objectiv sein, dann müßte es ja nur eine richtige geben und alle Ausübenden müßten sich dieser einen Auffassung fügen — was wären dann die ausübenden Künstler? Affen? — Natürlich, wenn subjectiver Vortrag aus einem Adagio ein Allegro macht, oder aus einem Scherzo

einen Trauermarsch, dann ist er ein Unsinn — aber ein Adagio im gebotenen Tempo nach seinem Fühlen vortragen kann nicht heißen dem Objecte nicht gerecht werden. — Sollte es denn im Musikvortrag anders sein als in der Darstellungskunst? Gäbe es nur eine richtige Art den Hamlet oder den König Lear zu spielen? — und müßte jeder Schauspieler einem Hamlet oder einem König Lear nachäffen, um dem Objecte gerecht zu werden? Ergo, ich kann nur subjectiven Vortrag in der Musik gelten lassen. —

— Was halten Sie von unserer jungen russischen Schule?

— Sie ist, im Instrumentalen, die Frucht des Einflusses von Berlioz und Liszt, mit Hinzufügung, für Claviercompositionen, Schumann'schen und Chopin'schen Einflusses, dabei im Allgemeinen des reflectirten nationalen Strebens. — Ihr Schaffen ist auch basirt auf vollkommener Beherrschung der Technik und auf meisterlichem Colorit — aber auch auf gänzlicher Abwesenheit der Zeichnung und auf vorherrschender Formlosigkeit. — Glinka, der

einige Orchesterwerke über Volkslieder und Volkstänze geschrieben hat (Kamarinskaja, Jota Aragonesa, Nuit à Madrid) zum Vorbilde nehmend, schreiben sie auch meistens über Volkslieder und Volkstänze, documentiren dadurch ihre Armuth an eigenem Erfinden, bemänteln es aber mit dem Namen „Nationalkunst", „neue Schule" u. s. w. Ob auf diesem Wege etwas in der Zukunft zu erwarten ist, weiß ich nicht; ganz verzweifeln möchte ich nicht — denn ich glaube wohl, daß die Eigenart der Melodik, Rhythmik und des musikalischen Charakters der russischen Volksmusik einige neue Befruchtung der Musik im Allgemeinen zuläßt (auch die orientalische Musik halte ich dieser Wirkung fähig); außerdem sind einige Vertreter dieser neuen Richtung (Schule) nicht ohne hervorragende musikalische Begabung.

— Bei allem von uns bisher Besprochenen haben Sie nur die Gesangskunst betreffend Frauennamen genannt, ist das aus Vergessenheit oder mit Absicht?

— Die Ueberhandnahme der Frauen in der Musikkunst, sowohl im instrumentalen Ausüben wie auch

in der Composition (ich nehme den Gesang aus, das Feld, auf welchem sie seit jeher Bedeutendes geleistet haben), datirt seit der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts — ich halte diese Ueberhandnahme auch mit für ein Zeichen des Verfalles unserer Kunst. — Es fehlen den Frauen zwei Haupteigenschaften sowohl für ausübende Kunst als auch für's Schaffen — Subjectivität und Initiative. — Sie können im Ausüben sich nicht über Objectivität (Nachahmung) erheben, zur Subjectivität fehlt ihnen der Muth und die Ueberzeugung. — Zum musikalischen Schaffen fehlt ihnen die Vertiefung, die Concentration, die Denkkraft, die Weite der Gefühlshorizonte, die Freiheit des Striches u. s. w. Räthselhaft ist es, daß gerade die Musik — das Edelste, Schönste, Feinste, Seelischste, Herzlichste, was des Menschen Geist geschaffen, der Frau, die ja doch aus allen diesen Eigenschaften zusammengesetzt ist, so unerreichbar ist!*) Haben sie doch in den andern Künsten, sogar

*) Uebrigens auch die Architektur — wieder ein Beweis der nahen Verwandtschaft dieser beiden Künste. —

in den Wissenschaften Erhebliches leisten können! — Die zwei ihnen nächsten Gefühle: die Liebe zu einem Manne und die Zärtlichkeit zu ihrem Kinde, haben bei ihnen in der Musik keinen Wiederklang gefunden. — Ich kenne kein Liebesduett von einer Frau componirt und auch kein Wiegenlied. — Damit will ich nicht sagen, daß keine existiren, aber, daß keine von Frauen componirte den künstlerischen Werth haben, der sie zum Typus dieser Gattung stempeln könnte. —

— Das ist nicht schmeichelhaft für unser Geschlecht. — Wenn dem aber so sein sollte, so muß man sich trösten mit der Hoffnung, daß, da die Frauen erst seit kurzer Zeit sich quantitativ der Musikkunst ergeben haben, sie mit der Zeit auch das Qualitative zu erreichen sich fähig erweisen werden. — Am Ende werden noch der nächste Beethoven und der nächste Liszt Frauen sein! —

— Ich erlebe es nicht — daher will ich Ihnen diese Hoffnung auch nicht rauben. —

— Ihre Ansicht über Conservatorien und über Musikschulen möchte ich gern wissen. — Deren Nutzen

wird von so Vielen bezweifelt, ja, von Andern wird deren Existenz geradezu gemißbilligt. —

— Da berühren Sie einen wunden Punkt bei mir — bin ich ja doch selbst ein Gründer von dergleichen Anstalten. — Es ist nicht zu leugnen, daß unsere großen Meister nicht aus Musikschulen hervorgegangen sind — aber das beweist noch nicht, daß Musikschulen nicht nöthig seien und nicht großen Nutzen der Kunst gebracht haben. — Der Hauptzweck der Musikschule war immer und muß es auch sein, den Durchschnitt gut geschulter Musiker zu vermehren. Die immense Verbreitung der Musikkunst macht also die Musikschule erforderlich, ja unentbehrlich. — Wenn man bedenkt, was für ein Heer (Chöre, Orchester, Solisten, Kapellmeister, Musiklehrer u. s. w.) die Musikkunst heutzutage bedarf, so wird man zugeben müssen, daß Privatunterricht ein solches zu stellen nicht im Stande ist. — Außerdem hat die Musikschule Vorzüge an sich, die nicht zu unterschätzen sind — so ist schon die musikalische Atmosphäre in einer Musikschule allein von

großem Nutzen für einen Musikjünger — dazu kommt auch die Stimulation, die jedem gemeinsamen Unterricht innewohnt und immer fördernd wirkt u. A. m. Daß Musikschulen nicht immer ihrer Aufgabe gerecht werden, ist wohl wahr, das kommt aber, meiner Meinung nach, aus zwei Gründen: 1) aus Mangel an genügenden Geldmitteln, wenn die Musikschule nicht eine staatliche Institution ist, und 2) weil das Lehrprogramm meistens zu ausschließlich auf die technische Ausbildung d. h. nicht genug auf die ideale und dabei praktische Ausbildung des Schülers zusammengestellt ist. — Ist die Musikschule eine staatliche Institution, so ist freilich dem ersten Punkte abgeholfen, aber da kommt so oft Protectionssystem, philanthropischer Gesichtspunkt, meistens falsche Kunstanschauung, Verkennen ihrer ernsten Bedeutung und ihrer idealen Erfordernisse in Rechnung, daß die Institution leicht zu einer Musikfabrik, oder Musikkaserne, oder auch zu einem Musikhospital wird. — Ist die Musikschule Privatunternehmen, so spielt die Geldfrage eine so wichtige Rolle, daß meistens von höheren

Kunstinteressen oder Kunsterfordernissen kaum mehr die Rede sein kann. — Was den zweiten Punkt betrifft, so ist wohl eine ernstliche Erwägung des Gegenstandes wünschenswerth — insbesondere hinsichtlich der Austrittsprüfung. Gewöhnlich wird ein Schüler in der Musikschule die dazu bestimmte Zeit von seinem Lehrer technisch so gedrillt, daß er seine Austrittsprüfung beinahe immer g u t besteht und das erforderliche Zeugniß ausgestellt erhält — er ist aber dabei höchst selten zur selbständigen Wirksamkeit reif und ruft daher die Geringschätzung des Publicums, hinsichtlich des Institutes, in welchem er seine musikalische Ausbildung bekommen hat, hervor. — Dem wäre, meiner Meinung nach, folgendermaßen abzuhelfen: Das Institut gebe dem Schüler, beiläufig zwei Monate vor seinem Austritte, als Prüfungsprogramm auf, eine Anzahl Stücke verschiedener Componisten, verschiedenen Charakters, verschiedener Kunstepochen (Concert, Kammermusik und Solo) für's Clavier z. B. von Scarlatti an bis inclusive Liszt, die der Schüler a l l e i n, d. h. o h n e B e i h ü l f e s e i n e s

Lehrers einzustudiren hat — (freilich muß man dabei auf die absoluteste Ehrlichkeit sowohl des Schülers wie auch des Lehrers zählen können!?), ebenso für Gesang, für Streich- oder Blasinstrumente, überhaupt für jedes auszuübende Musikfach. Besteht der Schüler eine derartige Prüfung mit Ehren, dann kann er, sein Lehrer und das Institut ganz ruhig sein — die Reife des Schülers ist damit documentirt, die pädagogische Thätigkeit des Lehrers auf's Beste erwiesen und die Nützlichkeit der Schule kann nicht mehr in Frage kommen — Alle haben ihre Aufgabe höchlich erfüllt. —

— Mir ist es vorgekommen, einem Schüler eines der namhaftesten Conservatorien nach seiner Austrittsprüfung zu begegnen, der mir das Stück seiner Prüfung (das erste Solo [!] aus dem Hummel'schen Hmoll-Concert) vorgespielt hat, und zwar sehr gut — der aber weder das erste Tutti davon, noch einige Takte nach seinem Solo spielen konnte! —

— Auch ich habe in dieser Hinsicht Sonderbares erfahren!

— Wenn ich Clavier spielen höre, kommt mir immer der Gedanke, wie glücklich die früheren Componisten gewesen wären, wenn sie die heutigen Instrumente gekannt hätten! —

— Ich denke, daß die Instrumente aller Zeiten Klangfarben und Effecte hatten, die wir auf dem heutigen Clavier nicht wiedergeben können. — Daß die Compositionen je nach den vorhandenen Instrumenten gedacht wurden und nur auf diesen ihre vollgültige Wirkung ausüben konnten, also auf dem heutigen Clavier gespielt eher unvortheilhaft erklingen. Wenn Ph. E. Bach ein Buch schreiben konnte über ausdrucksvollen Vortrag am Clavier, so muß doch ausdrucksvoller Vortrag auf damaligen Instrumenten überhaupt möglich gewesen sein — wir können uns nur einen solchen auf dem, was uns heute als Clavecin, Clavichord, Clavicembalo, Spinett u. s. w. bekannt ist, nicht denken — und er spricht doch jedenfalls von einem Instrumente, welches auch sein Vater gekannt haben muß. — Ueberhaupt können wir kein Urtheil über damalige Instrumente haben, sogar die in den

Museen von London, Paris, Brüssel u. s. w. vorhandenen können es uns nicht geben, da die Zeit für ein Clavier vollkommene Unkenntlichkeit der Klangfarbe bewirkt und außerdem uns das Wichtigste, die Behandlungsweise dieser Instrumente, gänzlich unbekannt ist. — Sonderbar, wie wenig die Fachleute (Instrumentenmacher) über diesen Gegenstand wissen! — Ich war in London bei einer Vorlesung über diesen Gegenstand zugegen, wo ein Fachmann behauptet hat, daß J. S. Bach seine Claviercompositionen, darunter die Chromatische Phantasie, für's Spinett componirte — ist das aber denkbar? Schon die Recitativstelle darin straft diese Behauptung Lügen — nun aber gar Compositionen wie das Präludium F dur im zweiten Theile des Wohltemperirten Claviers, oder die Sarabanden G moll und D moll aus den Englischen Suiten! Sollten die vier bis acht Takte Aushalten eines Tones blos für die Augen hingeschrieben sein? Es müssen dann Vorrichtungen am damaligen Spinett vorhanden gewesen sein (heute abhanden gekommen), die ermöglichten, Töne, wie an

9

der heutigen Physharmonika, aushalten zu können. — Ebenso glaube ich nicht, was uns heute so oft gesagt wird, daß Mozart für's Spinett geschrieben hat — schon die Orchestrirung seiner Clavierconcerte macht es unglaublich, so auch der fünfoctavige Umfang seiner Claviercompositionen. — Möglicherweise hatte er ein Spinett in seinem Arbeitszimmer, aber öffentlich wird er wohl auf schönklingenden Flügeln gespielt haben. — Der gezwickte, kurze, winzige Ton des uns bekannten Spinettes läßt weder die Brillanz seiner Passagen noch die wunderreizvolle Melodik seiner Composition zu — es wäre denn, daß das Instrument vor 100 Jahren einen ganz anderen Klang hatte als den, der uns heute darauf erklingt. —

— Nach Ihrer Meinung wäre also das heutige Clavier kein Fortschritt?

— Kein Fortschritt im Sinne der Werke vor-Beethoven'scher Zeit. — Jedenfalls möchte ich, beim Vortrage von Compositionen verschiedener Epochen, eine verschiedene Behandlungsweise (Anschlag und Pedalisirung) unseres heutigen Claviers befürworten.

— So z. B. möchte ich ein Stück von Haydn oder Mozart auf unserem heutigen Instrument durchwegs, besonders im „forte“, mit dem linken Pedal spielen — weil deren „forte“ nicht den Charakter des Beethoven'schen „forte“ hatte, besonders nicht den der späteren Componisten. — Händel und besonders Bach möchte ich durch Verschiedenheit des Anschlags und durch Pedalwechsel suchen auf unserem heutigen Clavier zu registriren, d. h. ihnen durchwegs orgelhaften Charakter zu geben. Hummel möchte ich mit scholastischem, kurzem, hellem Anschlag und sehr wenig Pedal spielen, Weber und Mendelssohn mit sehr glanzvollem Vortrag und Pedal, dabei Weber in seinen Sonaten und seinem Concertstück mit opernhaft dramatischem, Mendelssohn in seinen Liedern ohne Worte mit lyrischem Charakter vorzutragen suchen. — Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin und natürlich die späteren Componisten verlangen im Vortrage alle nur erdenklichen Ressourcen unseres heutigen Instrumentes. —

— Ich muß gestehen, daß auch mir Haydn'sche

9*

und Mozart'sche Compositionen auf dem heutigen Clavier gespielt zu stark, zu klangvoll vorkommen.

— Ja, ich gehe so weit, daß ich deren Streichquartette nicht mit großem Ton und breitem Bogen hören möchte, sowie auch deren Symphonien nicht mit zahlreicher Orchesterbesetzung — kurzum, mein Wunsch beim Vortrage wäre Verschiedenheit der Klangfarbe für verschiedene Kunstepochen.

— Sie sprachen von Orgelregistrirung am Clavier, wie meinen Sie das?

— Natürlich blos im Sinne der Andeutung, durch Pedalwechsel und starken und schwachen Anschlag. — Dabei denke ich mir die Stellen, die Orgelpedal erfordern, mit dem rechten Pedal des Claviers und zwar nicht im Sinne der theoretischen Anforderung der Harmonie, sondern im Sinne der Wucht des Orgelpedals, also oft ohne Aufheben des Clavierpedals bei Harmoniewechsel. —

— Das kann doch nur für die für's Clavier übertragenen Orgelcompositionen Anwendung haben, da

ja in den von Bach für's Clavier componirten Stücken kein Orgelklang nöthig ist. —

— Mir ist es, als ob Bach Alles orgelhaft gedacht hat, mit Ausnahme seiner Tänze und vielleicht der Präludien (und sogar in diesen sind viele, die Orgelcharakter haben); aber selbstverständlich muß das, was er für's Clavier geschrieben hat, auch auf dem Clavier vorgetragen werden — nur kann ich mich des Gedankens nicht erwehren, daß sein Clavier Vorrichtungen haben mußte, die verschiedene Klangfarben ermöglichten, daher bei mir auch für diese Compositionen der Wunsch nach Registrirung immer rege wird. — Ich gebe zu, daß dies ein musikalisches Paradoxon meinerseits ist und — „peccavit". —

— Ist es denn wirklich so ganz unmöglich, etwas Stichhaltiges über die Vortragsweise älterer Compositionen zu erfahren?

— Leider haben uns die Componisten vor Haydn ganz im Unklaren gelassen über ihre Absichten, was den Vortrag ihrer Compositionen anbetrifft; weder Tempo noch Nüancirung haben sie angegeben

(Ph. Em. Bach hat sogar nur die Oberstimme und den Baß in seinen Claviersachen hingeschrieben), haben es also ganz unserem Verständniß und unserer Willkür überlassen und dadurch einen wahrhaft chaotischen Zustand geschaffen. —

— Dem ist ja in neuerer Zeit sehr abgeholfen worden durch die Ausgaben der Classiker von namhaften Musikern? —

— Ueber diesen Gegenstand habe ich meine Meinung schon vor mehreren Jahren in einem Briefe an den Musikverleger Bartholf Senff ausgesprochen; das Unheil hat sich aber seitdem eher vermehrt als vermindert. — Man kann heute kaum mehr ein Musikstück dieser Meister bis inclusive Chopin in die Hand bekommen, welches nicht von einem namhaften Musiker nach seiner Weise herausgegeben wäre. — Wenn doch nur die Verleger, nach der Redaction der großen Bach-, Händel-, Mozart-, Beethoven- u. s. w. Ausgaben, die Musikstücke einzeln herausgeben wollten! Das Publicum wäre ihnen sehr dankbar dafür. — Jetzt, wenn man wissen will, wie eine

Fuge des Wohltemperirten Claviers in der Original-Ausgabe aussieht, muß man in den Bibliotheken Band X der Bach-Ausgabe nachsehen. — Das Publicum hat also nichts davon und muß sich begnügen mit der Ausgabe namhafter Musiker — wie problematischer Natur dergleichen Ausgaben sind, beweist zur Genüge die Czerny'sche Ausgabe des Wohltemperirten Claviers.

— Aber gerade diese Ausgabe ist ja als mustergültig seit langer Zeit bekannt?

— Dieses eben ist, meiner Meinung nach, so unglücklich. — Weder mit den Tempobezeichnungen noch mit der Nüancirung, sowohl in den Präludien wie auch in den Fugen, konnte ich mich seit jeher befreunden. — Einige wenige Beispiele werden genügen. — Die Fuge C moll im ersten Theile im zierlichen Staccato-Charakter anzugeben, wo sehr bald (die Fuge ist eine von den kürzeren) ein Schluß kommt, dessen Inhalt 32 Fuß Orgelregistrirung beansprucht, ist doch zu allerwenigst fraglicher Natur — das Thema der darauffolgenden Fuge Cis dur mit heiterem Anstrich

durch staccato der Achtel anzugeben, ist wieder fraglich, die ganze Fuge ist lyrischen Inhaltes und legato Charakters. Die Bezeichnung: zwei Noten legato und zwei staccato, im Thema der Fuge G moll des ersten Theiles, ist geradezu widersinnig, da die Fuge dadurch einen Scherzocharakter gewinnt, wo sie doch sichtlich (schon die Molltonart weist darauf hin) melancholischen, klagenden, singenden Charakters ist — das Präludium F moll im zweiten Theile im langsamen Tempo anzugeben ist auch wieder sonderbar, da vom fünften Takte an eine Figur beginnt, die im langsamen Tempo geradezu langweilig wird — ist das aber bei Bach überhaupt nur denkbar? — und so sehr vieles Andere. — Damit möchte ich übrigens keinesfalls die pädagogische Bedeutung Czerny's überhaupt geschmälert oder gar in Frage gestellt wissen, rechne ich ihn ja doch selbst zu den Allerbesten in dieser Hinsicht — nur diese Ausgabe erscheint mir absolut falsch. — Es ist wahr, daß unsere schöne, göttliche Kunst das Traurige an sich hat, daß sie nicht zwei Musiker zu gleichem Fühlen vereinigen kann. Wie

verschieden Musiker fühlen, beweist zur Genüge das Präludium C dur des ersten Theiles desselben Wohltemperirten Claviers. — Mir ist es das echte modulatorische Clavierpräludium, eine Reihe gebrochener Accorde (arpeggio) im schnellen Tempo, mit brillantem Anschlage zu spielen — vielen Anderen ein träumerisches Stück, also mit sanfter Nüancirung vorzutragen. — Seitdem Gounod es als Unterlage für sein „Ave Maria" genommen hat, sind Viele der Meinung, daß es auch ohne diese Melodie einen religiösen Anstrich hat u. s. w.

— Dann ist es ja traurig um die Classiker bestellt?

— O, sehr, sehr traurig, wenn nicht bald eine akademische Ausgabe ihrer Werke bewerkstelligt wird, in welcher Tempo, Vortragszeichen, Charakter der Composition, Art der Verzierungen u. s. w. akademisch festgestellt sein wird.

— So viel ich weiß, hat ja Ph. Em. Bach über die Verzierungen eine Abhandlung geschrieben?

— Ja wohl, aber 1) hat er die Vortragsweise

dieser Verzierungen für die damaligen Instrumente im Auge gehabt; ob diese auf unseren heutigen Instrumenten denselben Charakter bewahren können, ist sehr fraglich — 2) haben die damaligen Componisten nicht ein und dieselbe Art gehabt ihre Verzierungen zu bezeichnen und Ph. Em. Bach hat seine Abhandlung blos für die Verzierungen seines Vaters geschrieben — 3) sind jetzt nicht zwei Musiker gleicher Meinung über Vortrag von Verzierungen überhaupt. —

— Bei so bewandten Umständen thäte wirklich eine akademische Ausgabe der Componisten, wenigstens bis inclusive Beethoven, Noth. —

— Wenn sich nur Musiker über irgend eine Frage in der Musik verständigen könnten!? —

— Ich habe gehört, daß Sie mit den Programmen in den Symphonieconcerten nicht einverstanden sind. —

— Ich gestehe, daß mir der Charakter „tutti frutti", der bei Zusammenstellung solcher Programme üblich ist, unangenehm ist. — Eine Symphonie von Haydn und darauf die Tannhäuser-Ouvertüre von Wagner,

oder auch umgekehrt, ist mir widrig — und zwar nicht wegen Bevorzugung eines Componisten vor dem anderen, oder eines Werkes vor dem anderen, sondern wegen der so grellen Verschiedenheit der Klangfarbe. — Am liebsten wäre mir ein ganzes Concert (Ouvertüre, Arie, Concert, Lieder, Solo, Symphonie) von ein und demselben Componisten. —

— Giebt es denn Einen, ausgenommen vielleicht Beethoven, der die Geduld des Publicums auf eine so harte Probe stellen dürfte? Ich spreche nicht von Opern, wo Stoff und Schaustück für gelegentliche Langeweile der Musik entschädigen können; auch nicht von kirchlichen oder weltlichen Oratorien und Cantaten, wo der Text ausharren hilft. —

— Man besucht doch eine Vorlesung über einen gewissen Gegenstand, ob man mit dem Vorleser einverstanden ist oder nicht, man hört ihn aber an. — Man besucht auch ein Atelier eines Malers oder Bildhauers, die Gegenstände darin mögen einem gar nicht gefallen, man sieht sie sich aber an. So müßte es auch mit einem Componisten der Fall sein. —

Wenn aber wirklich das Anhören verschiedener Werke eines Componisten so ganz und gar undenkbar ist, dann möchte ich wenigstens die Theilung zweier Epochen befürworten; die Epoche von Palestrina bis auf inclusive Schumann und Chopin, und die Epoche von Berlioz bis auf inclusive die Componisten der Gegenwart*) und zwar bei einer Anzahl von Abonnements-Concerten möchte ich je ein Concert der ersten und eins der zweiten Epoche veranstaltet wissen. —

— So viel ich weiß, sind Sie auch gegen die übliche Aufstellung des Orchesters?

— Die Aufstellung des Orchesters ist eine bisher noch nicht ganz gelöste Frage — die Symphonie verlangt eine Aufstellung, das Oratorium eine andere, die Oper wieder eine andere. — Mir ist es immer

---

*) Ich zähle die Componisten Raff, Gade, Brahms, Bruch, Goldmark u. s. w. zur ersten Epoche, 1) des Charakters ihres Schaffens halber und 2) ihrer musikalischen Erziehung halber.

erschienen, daß im Symphonie-Concerte, bei Aufstellung der ersten Violinen links und der zweiten Violinen rechts vom Kapellmeister, der Zuhörer von links zu wenig und der Zuhörer von rechts zu viel die zweite Stimme zu hören bekommen. — Ich habe versucht (bei stetem Murren des Orchesters) das Streichquintett in plenum auf beide Seiten des Kapellmeisters zu stellen, d. h. die zweiten Violinen neben den ersten die Estrade hinauf, sodann Bratschen, dann Cellos, dann Contrabässe auf der linken Seite der Estrade und ebenso wieder erste, zweite, Bratschen u. s. w. auf der rechten Seite der Estrade zu stellen, die Bläser, von den Flöten, Hoboen an bis zu den Trombonen in der Mitte der Estrade vom Kapellmeister an bis hinauf der Estrade, dort auch die Timpani und anderen Schlaginstrumente. — Im Publicum sagte man mir, daß der Klang ein viel befriedigenderer und schönerer ist — aber an eingewurzelten Gewohnheiten ist es schwer zu rütteln und so habe ich denn diese Weise der Aufstellung aufgegeben. — Auch bei Choraufführung bin ich für

das Aufstellen aller vier Chorstimmen auf jeder Seite der Estrade — bei Doppelchören schien es mir selbstverständlich zu sein, aber auch da bin ich auf Mißmuth und Opposition gestoßen! — Es giebt jetzt noch eine Aufstellung, die mir nicht einleuchtet, das ist die des Kapellmeisters bei einer Opernaufführung. — Er muß, will er seiner Aufgabe gerecht werden, mit der Bühne und mit dem Orchester zugleich Fühlung haben können; es genügt manches Mal ein Blick oder eine Handbewegung, um den Sänger auf die richtige Fährte, sei es im Tempo oder im musikalischen Ausdruck, zu führen, wenn er dieselbe zufällig verloren hätte — und wie ist das möglich, wenn der Kapellmeister nicht an der Rampe der Bühne (wie früher) sondern am Orchesterrand (wie jetzt) sein Pult stehen hat? Da kann er höchstens blos dem Orchester die nöthigen Winke ertheilen, die Künstler auf der Bühne sind vom Kapellmeister ganz verlassen, d. h. sie sind sich selbst vollkommen überlassen. — Freilich bei den heutigen Anforderungen an den Sänger (gut memoriren, richtig intoniren und deutlich declamiren), wo

kaum mehr an's Singen, Phrasiren, an Gesangstechnik u. A. m. gedacht wird, ist der Kapellmeister für die Bühne kaum mehr von einer Wichtigkeit oder von einem Nutzen! —

— Was halten Sie von musikalischen Wunderkindern? —

— Wohl sind die meisten unserer Musikheroen Wunderkinder gewesen — aber ihre Zahl ist doch nur eine sehr geringe im Vergleich mit der Unzahl musikalisch gut begabter Kinder, die beinahe täglich erscheinen und aus denen später nichts oder nur sehr Unbedeutendes herauskommt. — Gewöhnlich erscheinen die Kinder schon von sehr frühem Alter an mit erstaunlicher musikalischer Begabung, aber es tritt eine Zeit ein (bei Knaben vom 15. bis zum 20. Jahr, bei Mädchen vom 14. bis zum 17. Jahr) wo ihre musikalische Begabung erlahmt oder gänzlich einschläft, und nur solche, die diesen Rubicon zu überschreiten im Stande sind, werden dann wirkliche Künstler. — Solcher ist aber die Zahl eine nur sehr geringe.

— Noch eine Frage, die mich sehr interessirt und

über die ich ganz im Unklaren bin — was nennt man in der Musik kirchlichen Styl? —

— „Das will ich Sie gleich sagen, meine Gutste, das weiß ich Sie selber nicht.“ — Uebrigens, wie meinen Sie das, sprechen Sie vom in Musik gesetzten Gebete oder von Compositionen mit kirchlichem Stoff oder mit kirchlichem Texte?

— Nun, Beides. —

— Meiner Meinung nach kann es nicht einen kirchlichen Styl für die ganze Christenheit geben. — Der Südländer fühlt betend anders als der Nordländer, der Katholik anders als der Protestant, dieser wieder anders als der Orthodoxe u. s. w. — Mir am sympathischsten in musikalischer Beziehung ist das Singen der Gemeinde eines Chorals unisono mit der Harmonie-Unterlage auf der Orgel, wie es bei den Protestanten geschieht. Der mehrstimmige Gesang trägt schon den Charakter einer Kunstaufführung an sich, ist also nicht mehr individuelles Beten — doch kann ich wohl begreifen, daß der Katholik, bei dem Glanze seines Gottesdienstes, Orgel, Chor,

Solo, Orchester u. dgl. verlangt*). — Was die Kirchencompositionen unserer großen Meister betrifft, so scheint es mir schwer da einen maßgebenden oder gebotenen Kirchenstyl herauszufinden. — Ich nehme z. B. die „Missa Papae Marcelli“ von Palestrina, die „Messe“ H moll von Bach und die „Missa solemnis“ von Beethoven, welche von den Dreien ist wohl im gebotenen Kirchenstyl? oder auch anstatt der Messe von Palestrina (da sie a capella ist und die andern Zwei mit Orchesterbegleitung) das „Requiem“ von Mozart, kann da von einem festgestellten, anerkannten, gebotenen Kirchenstyl die Rede sein? — Alle diese Compositionen sind ernsten Charakters, mit kirchlichem Texte und von außergewöhnlicher Schönheit und das ist Alles. — Oder sollte blos die Fuge und die polyphone Behandlung der Stimmen allein den Kirchenstyl in der Musik bezeichnen? oder sollte Kirchenstyl durchaus bedingen

*) Der griechisch-orthodoxe Gottesdienst läßt gar kein Instrument zu und ist im musikalischen Ausdruck blos choraler (a capella) Natur.

10

das übliche A . . . . . . men, Hale . . . . . . luja, Hosa . . . . . . na, mit einigen Takten Figuration auf die Vocale? — Daß in protestantischen Ländern die Kirchencompositionen einen musikalisch ernstern Charakter an sich haben als in katholischen, kommt daher, weil in den lateinischen Ländern die Oper auf die Kirchenmusik influirt hat (d. h. eigentlich nur wieder der unheilvolle Einfluß der Gesangsvirtuosen auf die Componisten), was sie in protestantischen Ländern nicht thun konnte, da dort noch bis heute die frommen Protestanten das Theater überhaupt perhorresciren. — Aber deshalb in protestantischen Ländern das „Stabat Mater“ von Rossini oder die „Messe“ von Verdi zu verdammen, finde ich falsch — der Protestant kann wohl sagen: „ich fühle kirchlich anders“ aber nicht „das ist schlecht, weil es anders ist als ich kirchlich fühle“. —

— Das Opernhafte und Homophone in diesen Compositionen ist doch, vom rein künstlerischen Standpunkte aus, jedenfalls zu verdammen? —

— Der Himmel ist ein anderer in Palermo als

in Insterburg, und das erklärt so Manches. — Beispielsweise: Ein schönes Palermitaner Mädchen wirft sich an einer Straßenecke vor einem Marienbild auf die Kniee und betet: „Jungfrau Maria! hilf mir meinen Beppo zum Manne zu bekommen, wenn du es thust so schenke ich dir meinen Korallenschmuck, thust du es nicht, so" .... solch ein Gebet, unter so einem Himmel, an solcher Stelle kann ich mir, in Musik gesetzt, nicht anders denken als mit einer Melodie im Allegrettotempo im $^{6}/_{8}$ Tact; wenn aber eine schöne Insterburgerin sich mit ihrer Herzensangelegenheit zu Gott wendet, so erheischt ihre Demuth, ihr Ernst, ihre Zerknirschung im musikalischen Ausdruck eine Melodie im Adagiotempo, im $^{4}/_{4}$ sogar im $^{3}/_{2}$ Tact. —

— Schon wieder Paradoxe!

— Möglich, aber es ist so. —

— Wir sprachen doch von einem gegebenen Texte in lateinischer Sprache, von einer Messe, componirt von Musikern verschiedener Religion.

— Und durften dabei nicht außer Acht lassen die

Verschiedenheit ihres religiösen Fühlens, je nach der Himmelszone, der Erziehung, dem Charakter, der geschichtlichen und Culturepoche, der Tradition u. s. w. Es ist damit, wie mit der Malerei: ein Bild von Holbein oder von Albrecht Dürer hat einen anderen Charakter als ein Bild gleichen Inhalts von Leonardo da Vinci oder Rafael oder überhaupt von Italienern, so auch anderen Charakter als dasselbe von Rubens, Rembrandt u. s. w.

— Sie haben vorhin vom Wieder- oder Nachklang in der Musik, historischer Begebenheiten, des Culturstandes, der Zeit u. s. w. gesprochen, wie verhält er sich zu den welterschütternden Begebenheiten unseres Jahrhunderts? —

— Sie scheinen die Frage auf die Spitze stellen zu wollen, dann kann sie freilich leicht ins Komische verfallen — und doch halte ich meinen Ausspruch fest — ja, mir ist die Musik der Wieder- oder Nachklang alles Dessen — und wenn Sie es auch wieder paradox finden sollten, aber sogar die Begebenheiten unseres Jahrhunderts kann ich musikalisch verfolgen. —

Unser Jahrhundert fängt entweder mit 1789 an, die französische Revolution (musikalisch mit Beethoven) oder das Jahr 1815 ist als der Abschluß des XVIII. Jahrhunderts zu betrachten: Abgang Napoleon's vom politischen Horizonte, die Restauration u. s. w. (musikalisch, die scholastisch-virtuose Zeit, Hummel, Moscheles u. A.), Blüthezeit der modernen Philosophie (dritte Periode Beethoven's). Die Julirevolution von 1830, Sturz des Legitimismus, Erhebung des Sohnes von Philipp Egalité auf den Thron, die Orléans eine Dynastie, demokratisches und constitutionelles Princip im Vordergrunde, monarchisches Princip im Hintergrunde, 1848 in Sicht — (Berlioz), die Aeolsharfe des polnischen Aufstandes von 1831 (Chopin), Romantik überhaupt und deren Sieg über die Pseudoclassicität (Schumann), Blüthezeit der Künste und Wissenschaften allenthalben (Mendelssohn), der Triumph der Bourgeoisie, im Sinne des materiellen Daseins, einer Feste gegen jede politische und culturische störende Bewegung (Kapellmeistermusik), Louis Napoleon wird Kaiser

(Liszt, der Virtuose, wird Componist von Symphonien und Oratorien), seine Regierung (die Operette wird eine Kunstgattung), der deutsch-französische Krieg, Deutschlands Einheit, der Europäische Frieden basirt auf zehn Millionen Soldaten, Veränderung aller früher geltenden politischen Grundsätze (Wagner, sein Musikdrama, seine Kunstprincipien), der heutige Zustand Europas Erwarten und Verhütensuchen eines fürchterlichen Zusammenstoßes, Ungewißheit, allgemeines Gefühl der Unzulänglichkeit in der politischen Gegenwart (der heutige Zustand der Musik, Ahnung einer Möglichkeit des Unterganges der Musikkunst, Uebergangsperiode, Sehnen nach einem Genie), Zersplitterung und Befehdung der immer zahlreicher werdenden politischen, religiösen, socialen Parteien (Vertreter und Kämpfer für alle musikalischen Richtungen, Classiker, Romantiker, Neuerer, Nihilisten), Streben verschiedener Nationalitäten und Rassen nach Autonomie, oder Föderation, oder politischer Selbständigkeit (immer mehr sich äußerndes Streben nach reflectirtem Nationalismus in der Musik) u. s. w.

— In solch paradoxer Gedankenrichtung kann ich Ihnen unmöglich folgen. —

— Aber gestehen Sie, daß eine gewisse Affinität in allem Diesen doch nicht zu verkennen ist. —

— Aus Allem, was ich von Ihnen vernommen habe, schließe ich, daß Sie sich jetzt in Ihrem Berufe nicht glücklich fühlen können, und muß Sie sehr bedauern. — Was Sie verehren, ist gewesen, was ist, verehren Sie nicht — dabei befinden Sie sich in vollkommenem Widerspruch mit der herrschenden Geschmacksrichtung, mit der Kunstkritik, mit der Musikpflege, mit dem Ausüben und mit dem Schaffen, mit der musikalischen Erziehung der Jugend, mit den modernen Kunstanschauungen, mit den modernen Kunstprincipien, kurzum mit Allem, was an und mit Musik zusammenhängt. Da ist es begreiflich, daß Sie mit Ihrem Urtheil, wie Ihre gelobten Virtuosen mit ihrer Technik „über die Schnur hauen". —

— Ich fühle, daß ich nicht lange genug mehr leben werde, um den kommenden Bach oder Beethoven zu

erleben, und das stimmt mich traurig. — Mein einziger Trost ist, daß ich noch für ein Orgelpräludium und eine Fuge vom gewesenen Bach, für eine Sonate, ein Streichquartett oder eine Symphonie vom gewesenen Beethoven, für ein Lied, oder Impromptu, oder Moment musical vom gewesenen Schubert, für ein Präludium oder eine Nocturne oder Polonaise oder Mazurka vom gewesenen Chopin, für eine Nationaloper vom gewesenen Glinka schwärmen kann heute wie zuvor. —

— Ich erkenne das heutige Schaffen als einen Fortschritt in der Kunst an — und wenn es, wie Sie behaupten, blos eine Uebergangsperiode ist, so interessirt sie mich ungemein mehr als das Gewesene — ich hoffe ganz bestimmt den künftigen Bach oder Beethoven zu erleben und mich an seiner neuen Kunst recht zu erfreuen.

— Sie Glückliche! —

Nachdem ich Frau von *** zu ihrem Wagen geleitet, kehrte ich in mein Arbeitszimmer zurück und blieb da stehen, nachsinnend, ob es nicht gar die *musikalische Götterdämmerung* ist, die jetzt heranbricht. —

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.